

نزوى

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

• أرستقراطيو الأعمالي أو العقبان الذهبية في سماء عمان
• اكتشاف أكبر كهوف العالم في السلطنة • السيرة العمانية
• كنس أدبي • النخلة، روح الريف العماني • مغامر عماني في
أدغال أفريقيا • بين العبقريّة والجنون • سقوط الماركسية
كنظرية مطلقة • اليهود والموسيقى • السر في الإبداع الصوفي
• ستانلي كوبريك، الفن قلعة المشة • واقرأ : عبدالرحمن منيف -
إحسان عباس - فلاديمير نيوكف - إدوار الخراط - بابلو نيرودا -
سعدالله ونوس - بول باولز - محمد زفزاف - دنسوس - محيي
الدين اللباد - أوكتافيو باث - عباس بيضون - ميلان كونديرا -
شربل داغر - بايه محيي الدين ... وأسماء، وموضوعات أخرى.

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩٩م - ربيع الأول ١٤٢٠هـ





سقة: عبدالرحمن بن علي الهنائي، سلطنة عمان.

لوحة الغلاف الأول بريشة: موسى عمر، سلطنة عمان.

نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمري

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩٩م

الموافق ربيع الأول ١٤٢٠هـ

عنوان المراسلة:

ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ -

فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار: سلطنة عُمان ريال واحد - سورية ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهماً - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية: للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو ما يعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان ص.ب. ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان.

حول المشهد الثقافي العماني وحزمة الأوهام الجميلة

عبر البحث في المناطق الوعرة للمعرفة واللغة والحياة الذي توارثه العماني عن أسلافه وقدمائه، أولئك الأسلاف الذين أبدعوا رحيق فكر فريد ونسب شروط حياة قاسية - شجرة الانساب الروحية للبحث هذا، يمكن اكتشاف الصوت الخاص القادم من فجاء القرون كما هو قادم من أعماق الراهن والمعيش.

عبر هذه المناطق وليس عبر الاستسهال والتطفل الثقافي أو افتعال المواقف والهذر الكلامي، باسم «الحدثاء»، الذي يمس مقدسات الناس، ويعتدى على مناطق شعورهم العقائدي والقيمي.

عبر هذا البحث يمكن للإبداعات العمانية أن تحظى باحترام الآخر واعترافه الذي تفرضه قوة الإبداع والمكابدات والتميز. وفي المسار نفسه لابد من ارتباط الأدب بمكانه وإطاره الروحي الجغرافي والتراثي، وتاصيله إبداعيا بهذه العناصر، كي يتقذ نفسه من الانسحاق تحت سطوة النموذج وسحره كما نرى في كتابات كثيرة. التراث العماني في مختلف تجلياته وعصوره، إذ فهمناه عبر وعي نقدي، معين لا ينضبط لدينا بضياء الجنور وعمقها وطرائفها. نستلهم رموزه التاريخية والأسطورية ونستلهم طقوسه وتضاريس مكانه ومُخَيِّلَه الجمعي، هذا المُخَيِّل وهذه الطبيعة بمنأخاتها المكائنة والزمانية التي تصل حد الغرابة والادهاش لـ«ميتافيزيقيا المكان» تشكل مادة خاما، غنية للكاتب والفنان وكذلك الجيولوجي والرحالة. يملؤها بشواغله وهواجسه، وتحول إلى محور لانشغالات الإبداع وأسئلة الوجود. وهي طبيعة بكر، صافية. طاغية في حضورها حد القسوة والتدمير. لكن في ثنايا هذه القسوة، ثمة شجر، ثمة عشب ندي ورقيق ينتزع حياته من برأش بحر صخري هادر. أو صحراء تاه الأدلة في تخومها وكتبانها. ومحيطات وبحار يجثم موجهها في ليل الخَيَلَة : لنتمال شجرة الأثل في الأودية الجافة إلا من

يتضح المشهد الثقافي العماني، شعرا وبخشا وسردا في بعض نتاجاته عن تلك الروح الباحثة وسط المنجَز المتحقق عربيا وعالميا، عن ملامح هوية إبداعية خاصة. وإذا كان القديم حقق هذا البحث عبر تراكم الأزمنة والنتائج في مجالات مختلفة، فالجديد يتوسل طرائقه في الوصول إلى صوته وهويته الإبداعية، ليس على خطى الماضي وعلى ضوء معيارها الصارم، لكن عبرها وفق ما يقتضيه شرط المعيش والراهن. رغم الأخطاء والعثرات الكثيرة التي تصاحب عادة كل أبحار جديد في الكتابة كما في الحياة.

التغيرات والتصدمات التي أصابت بنية المفاهيم والتصورات في الكتابة والحياة عاليا وعربيا، أصابت بالضرورة البنية العمانية في الصميم، كونها جزءا من هذا العصر وتقلباته وعواصفه.

تبدو الرحلة شاققة وملينة بالهوام، إذا عرفنا أن العماني جاء إلى العصر و«حدثاته» وانشطاراته متأخرا نسبيا حتى عن أقرانه وأبناء جلدته.. هناك بحث دائب ولاهث عن هوية إبداعه وصوته وسط هذه الجلبة الكونية التي تضج في تضاعفها وأنفاقها هويات الشعوب والوجوه والإبداعات تحت يافطات أو هام كالكونية والعالمية... كما يروج الكثير هذه المفاهيم التي لم تُستوعب في منطقتنا، وأخذت على نحو سطحي، كما أخذ مفهوم «الهوية» والخصوصية في سياق النظرة الضيقة إلى الخصائص والهويات التي هي ليست ماهيات ثابتة. والنظر إليها في ضوء هذا التغير الذي يعصف بالعالم، في الاصطدام «بالآخر» والتفاعل معه، هذا «الآخر» الذي يواصل حتمية الهيمنة المطلقة على المصائر إلى زمن يطول أو يقصر.

قدمت بكلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، أجري عليها تعديل، بما يتناسب مع فصلية ثقافية.

ونبضه وإمكاناته رغم ظهوره بعكس حقيقته وفحواه.

* * *

نقطة أخرى تتعلق بالحوار المعرفي وإشاعته في وسطنا الثقافي. إذا كان هذا الحوار منجزاً بين أزمته المعرفة المعانية وطبقاتها فلا بد منه حتماً بين أطراف الثقافة الواحدة الزاهية. فمهما اختلفت الوجهات والآراء والأمزجة. فعبر هذا الحوار الجدي يمكن التوصل إلى ما هو مشترك وإنساني وعميق. أما التوقع والانغلاق على الرأي الواحد والفكرة الواحدة التي لا يطالها الشك في شيء، فلا بد يقضي إلى جحيم التطرف والانحياز الأعمى الذي نشهد تجسيدات البربرية على امتداد الساحة العربية والعالم من كل الطوائف والأديان والاتجاهات.

حين يأتي طالب علم ويمتنع عن قراءة مجلة وجدت لتخاطبه وتتبنى حواراً مع عقله وخياله مثل مجلة «نزي» بحجة أنها صنيعة «العصريين» و«العلمانيين» أو أي شيء آخر، أي عبر إشاعة تبناها كفكرة مسيئة بنى عليها موقفاً حاسماً، فهذا أحد أمثلة سلوك الانغلاق للخيف. وما أسهل أن تشكل الإشاعات وعي الناس في غياب حوار ثقافي حر وصريح. عبر هذا الحوار نستكشف أن شقة الخلاف ليست بهذا الاتساع الذي لا يلتئم، وأن العلامة المعاني الخليل بن أحمد جدنا جميعاً. وهو لم يات لسجننا في قوالب وأقفاص يسري مفعولها عبر الأجيال وإنما أتى لتتوثرنا بنور العقل والموسيقى والمعرفة.

وأن انتماءنا وحنيننا إليه وإلى رموز الثقافة المعانية الكلاسيكية هو حنين إلى الأصول والمنابع الثقافية الأصلية. وهو انتماء قوي مهما شطت المسافة وتبدلت الأحوال. لكن هذا الحنين وهذا الانتماء يدل تحنيطه وتحويله إلى «تابو» نفتحه على أسئلة المعرفة والعصر وإشكالاته وأساليبه وبهذا نكون أكثر وفاء لطوقتنا ومرابنا الأصلية.

الدارس للثقافة المعانية عبر تاريخها العريق سيكتشف حركة هذه الثقافة في طبيعتها الحوارية والجدلية مع الخصم والصديق وصاحب الرأي، كونها ثقافة تنبني وتتأسس على خلفية مرنة ومتحركة من حيز الانغلاق المسبق الحاجب لأي أفق اجتهد وحوار وتجديد.

النص الكتابي الذي أضحي تراثاً هو ملك مشترك للقراء والباحثين والمستقلين في حقول المعرفة المختلفة وليس حكراً على فئة دون غيرها وهو (النص) مشحون لا محالة بطاقة من الدلالات تصل أحياناً حد التناقض بين مقاربة وأخرى

بقايا مسيل قديم. حفنة النخل في نحر الجبل الماهول بالجوارح والوحشة. ربما أكثر إشارة للخيال وأكثر تمثيلاً لروح إنسان العصر، رغم الفوارق التي تبدو أسطورية في اتساعها، هذه الروح المشروخة في العمق والمستوحشة رغم انغراسها وسط حشود التكنولوجيا وأدواتها والصخب الجماعي الكبير. ألم يتحدث «نيتشه» عن الكتابة، تلك المسكونة بقميص الصحراء، وجذور الغزلة؟ ربما هي أكثر إثارة وتمثيلاً من غابات المدن الكبيرة المفعمة بمظاهر الجمال والراحة. إن هذه الأخيرة كرسها الوعي الأوروبي السائد كنموذج وحيد للجمال يُحتذى ويُقلد وما عداه قبيح وقف. عين الفنان الحقيقي تعرف كيف تعرف الجمال من تلك الغظاظه وتلك الوحشة وذلك السديم البعيد.

هناك أيضاً على صعيد المعيش الطبيعية الاجتماعية ذات السمات الانتقالية والتحولية عبر مراحل التاريخ، تغري بالبحث والكتابة والرصد.

* * *

هناك البحث المعرفي الذي يمضي قدماً في إضاءة التراث المعاني ودرسه في ضوء المناهج الحديثة للعلوم الانسانية فهذه المعرفة التراثية إذا درست وقدمت بشكل مقنع بعيد عن العشوائية التي طبعته الكثير من التحقيقات الخاطئة التي أساءت إلى الكتابة الأصلية أيما أساءة. إذا ما تحقق ذلك يشكل إضافة حيوية للثقافة العربية. والقيام بهذا الحفر في ثقافة التراث المنتشرة ليس في عُمان فحسب وإنما في امتداداتها التاريخية مثل افريقيا وشرقها خاصة. وما قدمه في الفترة الأخيرة كل من عبدالله الحراسي ومحسن الكندي وعبدالله الهنائي ومحمد المحروقي ومحمد البلوشي وعبد الرحمن السالمي وشريفة الحيثاني وعلال الحجري وآخرون - مثلاً لا حصراً - نموذج لهذا الاستقصاء والجفر والتوثيق.

بهذا المعنى ليس التراث استعادة فلكلورية وإنما إعادة خلق وتجديد وإبتكار، وهذا ما نشاهد ملامحه الأولى في الجيل المعاني الجديد عبر جامعة السلطان قابوس وأفراد ومؤسسات أخرى، نتمنى تعميلها وتكاتفها للقيام بهذا العبء الحضاري الصعب. وليس تركها هكذا وأجهات تصفر فيها الريح ويرتادها اللاعنون للتسليه والندوات الموسمية.

ليس هناك تحديث أو تجديد في الأدب وغيره إلا عبر هذا التواصل الخلاق مع الجذور والينابيع. وما أحوجنا في أفق هذا العصر المدلهم إلى خلق منابر حقيقية لحماية وتنمية الابداع ووقائع الروح من الافتراس الزاحف بتقنياته المختلفة في تسويق وتسويغ كل ما هو رخيص ومدمر لروح الانسان

ومشحون بفضاء التأويل والاختلاف.

من هذا المنطلق لا تُعطى النصوص التراثية أو غيرها الحق بامتلاكها المطلق لأي تأويل كان من باب الوصاية واحتكار الحقيقة التي هي في جوهرها حادثة أوجه.

في هذا السياق تحاول مجلة "نهر" ثقافيا ومعرفيا متعددًا يجمع الأدب

فضائه المعاني ليضرب في جغرافيات روحية ومكانية، تتحرك في أحشائه الاتجاهات والمياه التي تتورببها السياق المعرفة.

الحروب التي تصل حد التهريج بين العرب والقديم وبين أشكال التعبير المختلفة من موقع احتكار الحقيقة والمثال هي حروب مجانية، وتظل «الحدثاء» هي ذلك المشروع الناقص طالما لم يغزِ الذات في خضمها وتنقضاتها ورعيها، وبقيت تهويمات لفظية، وطالما لم ينل إلا من بنيات وتصورات اللغة والأدب، ولم يعتمد إلى البنيات الاجتماعية والتكنولوجية، وهو مفهومه العربي المائل للممارسة والتطبيق، وتظل ناقصة، كما أشرت إذا لم تنطلق من شروط واقعها وإرثها الروحي وتجاوزت تقليد «الأخر» إلى خضمه واستيعابه في سياقاتها وأفهامها. وتظل ناقصة حتى وهي تتوسل كل ذلك، طالما أن الإبداع هو ذلك النزوع السعاسعي دوما إلى الاكتمال وسمته الإبداعية تكمن في هذا السعي وليس في وهم الاكتمال.

في الفترة الأخيرة بدأت الإصدارات المعنوية تأخذ طريقها متوزعة بين فروع شتى للادب والفن والمعرفة. ورغم تركيزنا على النوع والصفة والموهبة الخاصة، فمازلنا بحاجة إلى تراكم كمي في الأنواع المختلفة حتى يتسنى فرز ذلك النوعي المحلوم به والذي يمثل الروح الحقيقية للأدب المعنوي (أما الرُبْد فيذهب فجاء). بهذا المعنى لا بد من انتظار «الزمن» كي يعمل عمله في الانضاج والاستواء بجانب السعي وتهئية المناخ. فلا نتوهم ضربة العبقريّة الصاعقة التي ستطبع بالمشهد رأسا على عقب. إن ذلك وممّ يضاف إلى حزمة أوامتنا الجميلة وفي مسار الأوامر التي تغرد ماضية في سربها - وكلّ منّا له أوامره - هناك نوع من الترويج للياس الجاهز، الياس الملبّ الذي يتلبس حالة من السلب والرفض المسبق قبل الدخول في مختبر الوقائع والأشياء، وليس الياس الخلاق الذي هو قوام الأدب في استبطان مأساة الوضع البشري، ذلك «الياس الذي تأتي من جهته الحياة حسب السينمائي السويدي برجمان. إنما الياس الشبيه

بالقنوط البراني الذي لم يشترك بالحياة بالمعنى الحقيقي. نوع من استدعاء فشل نظري، شعاراتي، مهمته المحافظة على لمعانه الخارجي كميّزة ونفرد. لذلك فهو يخترق الذات بومه وإيحائه البعيد ولا يخترقها بطاقة الإبداع التي تتجسد أعمالا ونتائج.

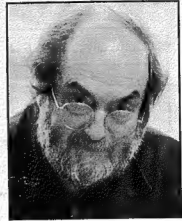
الياس المستعار، مثل الكثير من القيم المستعارة في عصرنا، ينسج خطورة وتبشيرية مبطنة عن توافه المتقاتل في حياته المتوجّهة بخنمة إلى سلاسل السعيدة، العربية والمكسيكية. ولا يقل خطورة عن مجموعة القيم النظرية والسرّية المستعارة من ترسانة الجاهز في الفكر والسلوك. إنها مجموعة الأقفال البائسة التي تحاول ستر خواء الذات وتهميشها لصالح الافتعال والانفعال بأكثر المعاني فجاجة للكلمة. وكلها إقراوات الثقافة الاستهلاكية الربعية، اختراق لاواعي أحيانا لسطوتها ونفوذها وهذا ما نشاهده في بلدان خليجية وعربية وبمستويات مختلفة.

في تصوري، وهو تصور يشاركني فيه كثيرون، أن الكاتب المعنوي بجانب عبء الكتابة وإنجازها الإبداعي، لا بد أن يلعب دورا في المساعدة والتكاتف على تأسيس أو تفعيل أطر هذه الكتابة وأوعيتها. ففي حالتنا لم نرث من أسلاف لنا أطرا وتكوينات وتقاليدها وإنما علينا القيام بهذا الدور مهما كان شاقا تحت سقف القوانين والإمكانات المتاحة. فالمؤسسة لا تخلق كتابا ولا مبدعين وليس ذلك دورها، الذي هو في جوهره إداري إشرافي، لكن عليها تقديم الدعم وتيسير السبيل التي يستطيع الكتاب والفنانون عبر مبادراتهم وجهدهم من خلالها الاستمرار والقيام بدورهم في التاريخ. ولو في حدود الحيز الذي يتيحها هامش العصر في إيقاظ الروح والضمير من الاندثار. وهذه الأطر تشكل جزءا من منظومة القيم المرئية التي تتجه الدولة إلى إنجاز حلقاتها في المرحلة المقبلة.

لقد تحدثت عن بعض النقاط في الثقافة المعنوية - وربما تحدثت عن بداهات لكن هذه البدايات هي الضائقة وبحاجة إلى نقاش وإعادة نظر باستمرار. وهناك إشكالات كثيرة تخترق هذه الثقافة لا تسعها هذه المجالة، لكن عبر الحوار؛ حوار الاختلاف قبل الاتفاق، تتضح جوانب كثيرة تلفها الظلال والعتامات.

سيف الرحبي

المحتويات



- ٦ ■ **استطلاع:**
أرستقراطيون الأعالى: مايك براون: ترجمة: أشرف أبو اليزيد - أكبر كهوف العالم
سمير حنا، محمد البلوشي، فرائد ماله
- ١٧ ■ **دراسات:**
كورنا:
الماركسية كتطرية متطرفة: سمير صالح -
الصوفي: ميثم الجنباني - بين العقيدة والجنون: هاشم الشيوخ - السيرة العثمانية كنسج أدبي: عبدالرحمن العسلي - مجتمع ألف ليلة وليلة: محسن جاسم الموسوي - الصورة الصحفية بين الثقافة والأيديولوجية: عبدالمعزم الخسني
- ١٠٥ ■ **موسيقى:**
اليهود والموسيقى: ريجارد فاغنر: ترجمة: نوفل نيوف
- ١١٣ ■ **مشرح:**
الحرية، المعرفة، السلطة: دراسة في النص المسرحي لسعد الله ونوس: عبدالرزاق عيد، تامارات في جنود الظاهرة المسرحية وتاريخها: محمد سيف
- ١٢٧ ■ **سينما:**
ستان كوبريك: الفن قلقة الهشة: اعداد وترجمة: أشرف أبو اليزيد - طفولة سينمائية: مرام المصري
- ١٣٧ ■ **فن تشكيلي:**
الفنانة الجزائرية باية محيي الدين: جمال الدين طالب - محيي الدين اللباد: إبراهيم فرغلي
- ١٤٥ ■ **لقاءات:**
عباس بيضون: مريض هو الأمل: صباح الخراط زوين - خوسيه ميغيل لاميرتا وتاريخ الفكر الجمالي العربي: بندر عبدالحميد
- ١٥٣ ■ **شعر:**
قصائد بابلو نيرودا، ترجمة: محسن الرمي - قصائد أوكايفيويا، ترجمة: عبدالهادي سعدون - قصائد تودور أرغيزي، ترجمة: الأخضر شويان: روبرت دسنوس، حسن حلمي - قصائد بانتي هولادا، ترجمة: سعيد هادف - بانشو في صومعة مع أزيز الهايك، ترجمة: هاشم شفيق - قصيدتان: حكيم ميلود - ثمرات السارنا عبدالنعم رمضان - العودة من المنفى: خالد العالي - معلقة الفيس: محمد بشكار - مقاطع بيضاء للصمت: طالب المعري - سشتنتني - سأضحك - عمر الكدي - وجه مولودة تحت شمس الضحك: أكرم قطري - لم يبق غير تبادل الأنخاب: فاروق سلوم - الانضمام في الجورج البعيدة: زهران القاسمي - بعزف والجوقة تتبع: السباح عياد - قصيدتان: محمد حجي محمد - انتعاش: عبدالعزيز الحاجي - قصيدتان: سعاد فهد السعيد - الخروج: سعد الكواري - قصائد: عامر الرحي - قصيدتان: عصام عيسى رجب
- ١٨٧ ■ **نصوص:**
أرض السواد: عبدالرحمن منيف - حارس: منيرة الفاضل - بيلغرام، فلامير نيوكف: ترجمة: نوفل نيوف - اللعين: بول بولز، ترجمة: محمد بولص - مغامر عماني في أدغال إفريقيا، ترجمة: محمد الحروي - كل ما في الأمر: محمود الرماوي - إلى العربي باملما: زياد علي - ظل الرمال: عبدالستار خليف - قطرة الزمن الغابر: محمد بن سيف الرحي - حياث تنقضي: سالم الحميدي - يا لعن الدودة حين تنقد الذائكة: سليمان المعري - قصتان: أفراح الصديق - نجوم آدمية: صلاح عبداللطيف
- ٢٢١ ■ **علوم:**
الانترنت، العرب ومجتمع المعلومات العالمي، على مشارف الألفية الثالثة: أحمد بن علي المشيخي
- ٢٣١ ■ **متابعات:**
دوائر من جنين: إدوار الخراط - ميلان كونديرا: يكتب عن كافكا، ترجمة: أمل منصور - تورط الطب النفسي السوفيتي، ترجمة: عبدالقصور عيالكريم - محمد زفزاف في أفواه واسعة: صديق نور الدين - الشاعر لامع الحر: زهير غانم - المرأة المبدعة في الخليج: فوزية رشيد - ثمرات معتزلة العين في القرن السادس الهجري: عبدالباري طاهر - باب هنا وثانفة هناك: (١.١)
- ٢٥٩ ■ **المشهد العماني:**
الجامعة في القرن الحادي والعشرين، مهرجان المسرح: طالب المعري - خالد أشرف في معرضه: محمد بن سيف الرحي - رواية بدوية الشخي: يحيى بن سلام المنزلي - قراءة لجموعة يونس الأخرمي: محمد عبدالحليم غنيم - النخلة روح الريف العماني: محمود الرحي - اضافات من الشعر العماني: فلال الحجري

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

أرستقراطيو الأعالي

العُقبان الذهبية في سماء عُمان

النمى والصور
مايك براون

تعد سلطنة عمان فردوس عشاق مراقبة الطيور، فموقعها على مفترق طرق ثلاثة، هي أهم مناطق الطيريات في العالم، يمنحها الفرصة لاستيطان تشكيلة هائلة من السلالات، إضافة إلى استقبالها مرتين كل عام لزيارات من الطيور المهاجرة. وتنتشر أنواع كثيرة من تلك الطيور بطول السواحل العمانية، وعبر مواقع أثبتت أحدث الدراسات أهميتها العالمية كموطن غذاء لهذه الطيور.

الترجمة
أشرف أبو اليزيد





العقاب الذهبي السباع

لكن وفي الربيع الخالي، وبأقصى منطقة وأناها وأكثرها إقفارا، يعيش أنبل الطيور العمانية على الإطلاق «العقاب الذهبي» حيث يعد هذا الطائر كائنا لا يبارى بجناحيه اللذين يبسطهما فيخطيان المترين، فيما يزن حتى ستة كيلوجرامات، مما يجعل له رؤية مهيبة حينما يحلق فوق كثبان الرمال والسهول المغطاة بالحصى، ويعرف العقاب الذهبي علميا باسم : *Aquila Chrysaetos*.

والصورة الشائعة عن هذا العقاب الذهبي ليست بالتأكيد كونه طائرا صحراويا. فغالبا ما يتم تصويره على خلفية من الجبال الصخرية كما هو في المناظر التي اعتدناها في سلاسل جبال الهيمالايا وروكي الأمريكية والمرتفعات الاسكتلندية.

ويعد هذا العقاب كذلك الأكثر انتشارا في العالم بأسره، من سيبيريا وعبر القارة الآسيوية، الى أوروبا وشمال افريقيا والجزيرة العربية، بألوانه وأحجامه التي تختلف بشكل بسيط كلما اختلفت تشكيلته.

وقد شاهدت العقاب الذهبي للمرة الأولى بالسلطنة في العام ١٩٨٠، بينما كنت استكشف طريقا لخط أنابيب بوسط عمان، استوقفتني آنذاك مشهد لا أنساه، انتهت عيني لشجرة وحيدة كما لو كانت تتخذ ذلك المكان بين الكثبان لجذب الانتباه، يعلو قممتها طائر ضخم جدا، ذو لون بني داكن. وعندما قدت سيارتي بحذر تجاهها، رايت طائرا آخر، لكنهما سرعان ما حلقا قبل وصولي للشجرة التي فحصتها بينما الطائران في الأعالي، لأجد عشا كبيرا ومتسحا، وقد غطته ثغارات من بقايا أرانب بريّة وطيور الغداف بنيت العنق. ولحسن الحظ عاد أحد الطائرين مما مكنني من التقاط صورة له، لاكتشف لاحقا انني شاهدت عقابا ذهبيا يافعا - وهو أول حدث من نوعه في السلطنة لعقاب بهذا العمر.



يبلغ عرض جناحيه المتريين ومساحة عشه متر واحد

الحديقة الوطنية للحيوانات

ينبج نورم. في البداية كان العقاب واقفا بلا حراك، يظهره المحدثون المتجه لنا وللشمس، التي بدأت في الصعود لكرسي إشراقها، وبدأ العقاب في تسوية ريشه في تياه، وسرعان ما طار، محلقا فوقنا في دوائر أخذه بالاتساع، اتجه بعدها الى ربوة نائية. وفي لحظة وصوله، وبسرعة هجوم مباغت انقض على الحدود الداكنة لسرفيته الرياضية على الحافة هناك، مرة بعد أخرى، حتى غبرت اتجاهاها. وانتهت اللعبة وحلق طائرنا عاليا، حتى اختفى عن العيون.

وفي منتصف النهار على وجه التقريب، عاد أحد الأيوين، محلقا أدنى قمة الشجرة وبين مخالفه النصف الخلفي لأرنج بري، وكان واضحا لدى رؤية حوصلته المتضخمة أين ذهب النصف الأول! وفي برهة اقتراب من العش وابتعد، تاركا الفرخين يتنازعا على تلك الفريسة التي لا تزال دافئة (من عقبان الرمال الذهبية، PDO News ١٩٨٤).

في الشهر التالي (فبراير ١٩٨١) كنت قادرا على

كان استنتاجي الواضح أن هذه العقبان الذهبية تتناسل هنا في السلطنة، لكن الحذر كان مطلوبا قبل نشر مثل هذا الدأ. فحتى تنت الوقت لم يسمع أحد عن العقبان الذهبية في عمان. وكان السجل الوحيد المدون عن تواجدهما في سب البرية لا يعد، وجود عش على نثو، صخر في مدينة جدة قبل ذلك التاريخ بنحو

وكان على كون السلطنة موقعا لتكاثر العقبان الذهبية. كنت استكشف قطاعا آخر من خط الاتاييب يبعد حوالي ١٠٠ كلم عن أول موقع، وهناك اكتشفت عشًا لـ ١٠٠ صخرين، غطاهما القش، ويبلغ عمرهما أسبوعا أو اثنين.

عدت لزيارة الموقع بعدها بأيام مع مايكل كالاجر، من متحف عمان للتاريخ الطبيعي. وتصف كلماته البليغة ما شاهدناه صباح ذلك اليوم:

[في صباح بارد تمسده الرطوبة شاهدنا، مايكل وأنا، عقابا بالغًا جاثما على ذلك العش، بينما الفجر



عش العقاب في الجبال

حدها الأدنى، تعود العقبان الذهبية البالغة للتناسل في نفس العيش عاماً بعد آخر. ويسمح لنا هذا بالتعرف على خط نجاحاتها في التناسل وكذلك فشلها.

فعلى سبيل المثال، ويبدأ مواقع الأعشاش التي اكتملت، كانت العقبان هناك جادة، فخلال ٧٠ سنوات من ١٢ سنة جرى فيها مراقبة العيش، شغل العش دائماً، ونمى خلال هذه الفترة ٦ أجيال.

لكن عقبان عمان الذهبي، فسمت، أحد أهم ظروف التكيف وأكثرها غرافة.

حيث تم ٢٠٠٠ ميل، سم التزاوج الطبيعي حتى يستقيد بشكل كامل. من شتات الصحراء الباردة. ففي الاقطار ذات الطقس الشمالي حيث تناسل هذه العقبان، فإن دورة التزاوج تبدأ مبكرة في كل عام جديد. ولكنها هنا في السلطنة تستمر طوأل الشتاء، مع تزاوج في أكتوبر، ووضع البيض واحتضانة في نوفمبر، الاحتضان الذي يتأخره الأبوان، اللذان يربطان البيض ببقايا خرق بالية، وأوراق، ونبتات مجازة، حتى تبدأ

برهنة نهائية بأن اكتشافي الأول كان عشاً لعقاب ذهبي. فقد وجدت حينها، وفي عش بنفس الشجرة فرخاً وحيداً غطاه الرغب - عقاب صغير - بينما بدأت ريشاته الداكنة تحاول الظهور عبر اللون الأبيض. وفي نهاية الشهر، شاهدت عقاباً بالغاً في نفس موقع العش، مع فرخ آخر أكبر حجماً وأقل ارتفاعاً.

وبدأت بعد تلك الاكتشافات الأولى اكتشافات أخرى لمواقع أعشاش بالمناطق الداخلية. ويعلم كلنا وجود نحو دسئة من المواقع التي يقدر أن يكون نحو ٤٠ فرخاً من العقاب الذهبية قد كبر بها خلال السنوات الماضية، ولا شك أن هناك مواقع لم تكتشف بعد بغض النظر عن حجمها.

ويبلغ عش العقبان نحو المتر عرضاً - ويتم إخفاؤه بمهارة في قلب إحدى أشجار السبيح. وكانت الاكتشافات جميعها بمحض المصادفة، أو نتيجة لبحث منهجي عبر الأشجار بالمناطق التي تشاهد بها العقبان الذهبية البالغة. ولحسن الحظ وبفضل تقليص نسبة إقلاق الطيور إلى



تطه مهارات الفصص والطالعين حتى مابها الصغار وحدها

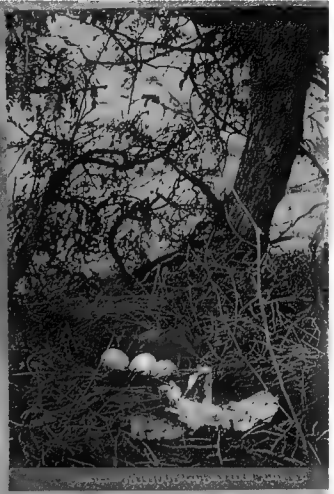
ويدعى بعض البدو أن العُقبان الذمبية تلتهم أطفالهم وشياهم من وسط القطعان. لكن لدى احشائنا أكيدا بأن العُقاب لا يهاجم أية قطعان قوية تحت الحماية - رغم أنه قد يتسلل ليحمل خاطفا حيوانا يحتضر أو جثته مما يجعله لا يستحق سمعته هذه بين هؤلاء الرعاة.

ومثل طيور قناصة أخرى كثيرة، نجد العُقاب الذهبي يقذف بما لم يستطع مضمه (من عظام وفراء)، الأمر الذي يجعل من الممكن تحليلها، لاكتشاف المزيد عن وحيات الطيور ومعظم ما جمعت من هذه البقايا تبدو مخلفات الارانب البرية.

بعدما تفقد فراخ العُقبان زغبها الأبيض، وينمو ريشها الأكثر دكّة سمة للبلوغ، يكون شهر مارس قد بدأ وتكون هي جاهزة للتأهل، ويبدو أنه رغم مهارة العُقبان البالغة في الطيران، إلا أن تعلم مهارات التحليق والقنص تبقى في واقع الحال مهنة الصغار وحدهم. ولا أزال أذكر مرة كنت أراقب فيها عُقابا يتعلم القنص،

في مروج أوائل يناير،
من المدهش أن عدد الفصص اثنين - وأحيانا ثلاثة - ويكثر منها ما تقوى عليه الذئب بثلاثة أو أربعة أيام. ولكن حالما يبتكع قنصه، يحصل على كفايتها من الطعام، فيجود بسهولة في الحياة.

في صغرها تقوم العُقبان الصغيرة بالتقاط الطعام من الأوبون، اللذين يقذفن شرائح اللحم من فمهما بعد مضغها. وأخبر ما تلتهم عُقبان غير الذمبية هو أرنب الصحراء العربية البري (Leupus Capensis Cheesmani)، وهو من أكثر الثدييات الصحراوية شيوعا، رغم أنه نادرا ما يُرى لأن فروقه الرملية اللون الشاحبة تجعل من الصعب رؤيته أمام الرمال، كما تاكل العُقبان الذمبية كذلك الغنايا والقناذ وسلالات الطير الأصغر منها، وحتى الجيف حينما لا يتوافر الطعام الطازج.



ويغض النظر عن حجمها من
الاعداء الطبيعيين . . . تظل في
الصغيرة على وجه خاص من
المكورة. فبعد اكتسب
بعد اقل من شهر عثر
عنقها آثار أسنان
مخالب تعود في حالتها الى احدى الطيور المفترسة.
لكن بيدي الان . . . من صيد بها لائل . ونبقى
الاختصاصات التي . . . حادثة من قبل الرعاة
والبدو . . . تلك الاعشاش والعقبان
الصغيرة التي قد تقتل او . . . صاحبة انتفاذ بقيمة
مادية لها.

ويبقى الامل في الوعي المتنامي بالبيئة لتوفير
الحماية لهذه السلالات ، مما يعد بمستقبل زاهر لتلك
الطيور القناصة، التي تستوطن السلطنة.

كما كان يبدو. وكان الجو عاصفا، وهو يخطيء
بمحاولة الهبوط عكس الريح، التي قلبته في ثلة من
الرمال والريش، ليستقر على ظهره ! وتتشبث المخالب
القوية بالهواء قبل أن تعدل وضعها ، نافضا الرمال
والتراب من على ريشه.

وتبقى العقبان اليافعة حول موقع العش قرابة الشهرين،
بعد تعلم مهارات التحليق والكنص في كنف أبويها (الذين
يطعمانها حتى ذلك الحين). وفي وقت ما من شهر مايو،
وحيثما تشتد الحرارة بدرجة لا تحتمل في وسط عُمان تغادر
العقبان اعشاشها الى بقعة ما ، لا تزال مجهولة.

ورغم مشاهدتي لمجموعة من ستة عقبان قرب واحة على
تخوم الربع الخالي، خلال شهر أغسطس ، فليس هناك من
دليل كاف على معرفة ما يحدث لها: هل تطير الى جبال ظفار
ذات الطقس البارد، أو الى الجبل الاخضر، أم أنها تغادر
السلطنة كليا؟!

لكن المؤكد أنه في شهر أكتوبر، سيعود العقبان البالغة الى
العش ذاته لتبدأ دورة حياة تناسلها مرة أخرى.

Mike Brown : Aristocrats of the Air (in) A Tribute to
Oman, No. 11 pp. 152 - 156

تحت أيلة السطح المنيب بآمان تكمن كهوف غنية بالزخارف الطبيعية
وممرات عميقة وأنهار وبحيرات تكونت عبر آلاف السنين بفعل المياه
الجارية . حيث تتسرب مياه الأمطار خلال الشقوق والفتحات وحفر
الاذابة المفجرة للعجب، لتعاود الظهور بعد ذلك وبطريقة مذهلة على هيئة
ينابيع. وقد استطاع الإنسان عبر حملاته الاستكشافية أن يسبر أغوار
بعض من ممراتها الخفية المغتمة من الجبال إلى البحر

الكهوف العُمانية متاحف الأسرار اكتشاف كهف طيق أكبر كهوف العالم

- سمير حنا
- محمد بن علي البلوشي
- فرانك مالكير

مقدمة :

يبدأ تكوين الكهوف عن طريق إذابة مستحضر الحجر الجيري بمياه معدنية تنتج عن إذابة مياه الأمطار لثاني أكسيد الكربون الموجود في الهواء أو في التربة الغنية بـ **بسموليت** والبيكيت التي ترتفع فيها نسبة الكربون وعبر آلاف السنين تستمر عملية الإذابة هذه بتبطء عن الشقوق ومناطق الضعف في الصخور الجيرية مكونة كهفًا تحت أرضية. وتعتبر محافظة طارلس واحدة من مناطق عُمان التي تتفرد في هذا الجانب لأحفواها توعا من

تتكون من الصخور الواقعة أسفل التربة، يؤدي إلى حدوث ظاهرة تعرية ما تحت التربة (Subsoll) تحت التربة (erosion) تتسبب فيها حركة ظواهر تحت تكشف هذه الظاهرة عن أجزاء من التكوينات الصخرية أسفل السطح المغطى بالمواد المعلقة للسطح الذي هو مصدر التربة فيكون أكثر وضوحا عند انحراف التربة بعد شهور الخريف

التي تحت اسم الرياح الرسمية إلى هذه الصحابة التي
تسمى بها السفلة فحضر عدداً العوامل الحسية التي
جعلت المنطقة غنية بأعداد كبيرة من الكهوف وحفر الإذابة
تتفق تلك الموجودة في بقية أجزاء عمان
من بين الكثير من الظواهر الكهفية المتوزعة في كهوف
عمان عامة سننتاول فيما يلي وبسبباز بعض
خصائص التركيب والتكوينات التي تزخر بها هذه
القالية: مجلس الجن (خشلة مقعد)، اللوتة
صخور، إضافة إلى حفرتي الإذابة بطوي أعترع وجوهر
كهف مجلس الجن (أو خشلة مقعد):

يحتوي هذا الكهف الذي يقع في هضبة سلمية الكارستية بجبل بني حنابر على ثالث أكبر غرفة كهفية Cave chamber في العالم. إذ يزيد حجمها على ٤ ملايين متر مكعب. وهي أكبر حجماً من أكبر أهرامات الجيزة

وبإمكانها استيعاب أكثر من خمس أبنية بحجم فندق
قصر البستان الشهر بمسقط

ولقد الكهف ثلاثة مداخل جميعها تعني إلى غرفة الكهف الرئيسي. والوصول إلى أرضية الكهف عبر أي من هذه المداخل لابد من الهبوط بحبل على مسافة غير تشكل نفسها الكهف الداخلي الفاصل بين الترعص العلوية وأرضية الكهف والتي (أي المسافة) تتراوح ما بين ١٦٨م إلى ١٥٨م، لذا فإنه من المستحسن جدا الولوج إلى هذا الكهف إلا لعلماء الكهوف المحترفين أو لهواة التسلق المهيئين بنفسي والتزويع بمعدات التسلق اللازمة.

لقد وصف دونالد ديفسون (١٩٨٥) الفقرة الرئيسية للكهف على أنها تتخذ شكل قبة طولها ٣٠ م وعرضها ٢٢ م ولها سقف يحد ارتفاعه إلى ١٢ م تقريبا أما مساحة سطحها فيبلغ حوالي ٦٠٠ م^٢.

وقد تم حياضها
استكشاف ممرات
فضل ما بين القفر
المعيط بالكهف
ومرات أخرى قد
يصل طولها أكثر من
٨٠ كم وقد وجد أن
الكثير من الممرات
والدهاليز تحت
الأرضية موزعة
بترتيب عبيكة من
صواعد وشواط
ومخرومات شاذة
نقطة

نظام الهوية /
الفلاح الكهفي

يقع هذا الغمام الكهفي في الجزء الجنوبي لطبقة الجبل الأخضر هذا بالتحديد بالقرب من ولاية الخصر، ولربما كان هذا الكهف مثالا نموذجيا لذلك التعريف الذي يقول بأن الكهوف هي النفاث تحت الأرضية لما أعزاء على سطح الأرض من أودية ومجان مائية. إذ أن لهذا الكهف تحتين يمكن لكل من أحدهما مياه الوادي المتحدر من أعلى الجبل وتسمى هذه بدر (الوطة)، أما الأخرى (الفلاج) فتخرج الماء عبرها بعد ثوغله داخل أروقة الكهف ودواليزه المتصلة بهذا الكهف بتدرج حرارته المعتدلة والسائلة من الكهف لتارات النجاة الخارجي عبر فتحيته مروراً بالرواقعة في تنسقه. يقع هذا الغمام الكهفي في المكان المتصل بالشبكة المتحدر المائل لهذه القارص.

ولهذه الأخيرة أنواع عديدة في هذا الكهف ، إذ أن به أمثلة مؤرخة لما يستقى بمصنوعات جذع الشجرة والصواعد المركبة كالصناطير والصواعد متناسقة القطر، كما أنه يزخر بعدد لا بأس به من الأحواض الجافة . ويوجد أيضا في بحيرة الكهف أنواع من الأسماك الغمياء نادرة الوجود .

كهف صخور:

يقع كهف صخور في وادي تحيز الذي يبعد ١٢٥ كم إلى الشمال من مدينة صلالة . يتواجد هذا الكهف في أحد تكوينات الصخور الجيرية المنتمية إلى الفترة المبكرة من العصر الثلاثي . يوجد بالهضبة التي يقع فيها الكهف مدخل كبير الحجم يطل على النواحي بقوسه المزين بهوابط قديمة وصاعدة كبيرة يبلغ ارتفاعها مترين تقف كحارس لتلك الدوابة . وللوصول إلى الغرفة الرئيسية للكهف لابد من اجتياز المسر الضيق الواقع في الجهة الشمالية من المدخل . تزدان هذه الغرفة بالكثير من التراكيم الكهفية الجميلة كالأسدة والعمائم والكرواحيا البنية (كالمسلسل) والهوابط المهيبة ويمكن مشاهدة قطرات الماء للتبدلية في الكثير من الهوابط التي لاتزال في مراحل تكونها .

لكن العلامة المميزة لهذا الكهف هو ذلك الحوض الجاف الذي يبلغ طوله ٨ م وعرضه ١٥ م والذي انخفضت عليه أنوار مياه شلالات متحركة تبدو كما لو أنها كانت تنطلق من الأرض القريب . يزخر هذا الكهف أيضا بالعديد من العلامات كالخفافيش والحشرات .

حفرة إذابة طوي اعتر (بئر الطيور):

يقع طوي اعتر واحدة من أكبر حفر الإذابة في العالم، إذ يبلغ حجمها حوالي ٩٧٥ م مكعب، ويقع لوع بطول ١٢٠ م، عرضها ١٣ م، أعماقها فيفضل إلى ٢١١ م، بإمكان هذه الحفرة استيعاب بشاية مكونة من ٧٠ طائفا، وهي بتلك الأبعاد أطول بخوالي ٧٠ مترا من أكبر

صاعدة تشبه شجرة منسجدة

أهرامات الجيزة بمصر (أكبر حفرة إذابة معروفة في العالم هي حفرة اليمسوتاتو في المكسيك ويبلغ عمقها ٤٣٠ م تقريبا).

يتبع إجمالي لسول الرحلة إلى داخل حفرة طوي اعتر حوالي ٩٥٧ م ، أما إجمالي العمق فيزيد على ٢١١ م. تشمل الرحلة إلى داخل الحفرة السج على الحافة والأرض البسيطة الانحدار والخنادق شديدة الانحدار . وحوالي ٧٠ مترا من النزول بواسطة الجبال ، والسير مرة أخرى على الأقدام ، ثم العودة في مياه الدعايير الجوفية

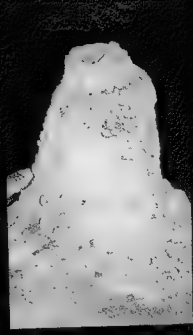
إن الوصول إلى المعرات والعمائم الجوفية يدعي است غير ممكن إلا في الفترات الجافة حين يكون منسوب المياه منخفضا بشكل مناسب .، ويجوز بالذكر أنه بإمكان الحواصين المتفرقين والمزويين بالحدود الثلاثية استكشاف وسر أغوار الكنوز المختبئة أسفل الحفرة وسفوفات بعيدة حيث تنساب المياه لسانا بعدة من الشقوق الضيقة التي تصل قرب البحر .

حفرة إذابة طويق

يعتقد أن هذه الحفرة واحدة من أكبر حفر الإذابة في العالم إذ لم يتم أكبر عمق الإطلاق أن يبلغ حجمها ٣٠ مليون متر مكعب (١٢٥ × ١٠ كم × ٢٥٠ م) في حين أن حجم أكبر حفرة كهفية في العالم هو ٢٠ مليون متر مكعب علما بأن هذه الأخيرة ليست حفرة إذابة . هذه الحقائق تبرز حجم حفرة إذابة طويق على أنها أكبر مرة ونصف المرة من أوسع حفرة كهفية في العالم . وأكبر مرة من كهف مجلس الجن .

تقع حفرة إذابة طويق على بعد ٩ كم شمال شرقي طوي اعتر على تقاطع واديين وتبين شبه الخصود من التصل إلى الصوب أسف الأعين لمن الشرق إلى الغرب . أفضل طريق للوصول إلى الحفرة هو ذلك المتجه من

مشهد بانورامي لكهف طويق من الخارج



الكهف المتحجر بطبق :

يمكن مشاهدة هذا الكهف غير النشط قرب أعلى الحفرة في الجانب الجنوبي من حفرة طيق وأعلى الحفرة النشطة تقريباً . ويستطيع المرء أن يصل إليه عبر مسالك صغيرة يمكن رؤيتها من المسار الرئيسي والتي يمكن من خلالها الاطلالة على مشاهد بدئية للحفرة ولشلالاتها.

يبلغ حجم الكهف المتحجر ١٧٠٠ م^٢ تقريباً (٢٠٠ × ٨٥ م). يوجد بهذا الكهف ما لا يقل عن ٦ مداخل أكثرها تقع عند المدخل والجدار الغربي. يفتقر هذا الكهف لتكوينات الكهفية تركيبةً لحيات الرابطة التي يمكن أن تشاهد في الجهة الجنوبية الشرقية من المدخل صاعدة بحيرة بلوليا ٧ م وعرضها ٣ م وارتفاعها ٥ م. ولعل أهم الصواعد هي تلك الموجودة بالقرب من الجدار الجنوبي والمنصوفة باتجاه (شرق -غرب) تحت صدع في للسقف المنخفض الاتجاه. هناك أيضاً صواعد أخرى بعضها متباعدة الأبعاد بعضها الآخر على شكل سمات أو مخروطية الشكل.

نشاط حفرة طابق :

إن نظام الصدوع الرئيسي الذي تحكم في نشاط هذه الحفرة يشمل مجموعتين من الصدوع يتجه من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب. والجدول على اليسار هو المصور المبينة بالحفرة لاسيما في الجانب الجنوبي وفي الجدار القوي. وفي سطح الكهف المتحجر المدخل الذي تتمثل فيه الصدوع بصف من الصواعد المتجهة من الشرق إلى الغرب تحت مفصل يتجه من الشرق إلى الغرب أيضاً. أما للصدوع المتجهة من الشمال إلى الجنوب فهي قليلة الانتشار في الدقائق تحت الأرضية، نرغم أنها تبدو ظاهرة على السطح.

الصواعد والهوابط في طيق

الشمال عبر الطريق الساحلي لطوي اعتبر وصل بعد ٢٤ كم من دوار المعمورة . فيبعد الوصول إلى طوي اعتبر (٢٢ كم) أسلك الطريق المؤد للكهف نحو الشمال واستمر نحو اليمن بعد ١٠ كم ثم مباشرة استمر يساراً واستمر في السير لمسافة ٥,٦ كم حتى تصل إلى نقطة تتقاطع فيها الطرق . هناك أسلك الطريق الواقع إلى يمينك باتجاه وادي لوادي ثيرات لتصل إلى الحفرة بعد ٤,٧ كم.

بعد هذه الحفرة خزان ماء جيباً فيها لم اظفر فرمتها النشطة في فترة معينة من العام . فامتلاؤها بملايين الأمطار الكمية يمكن أن يجعل منها مورداً من المنطقة بأكملها بالماء . ولتقديم الوضع والإمكانات المائية للحفرة وحتى يمكن الاستفادة منها على أفضل وجه لابد من دراسة جيولوجية دقيقة لتتصلى كلا من نظام الصدوع والبنائس السطحية والانفاق إلى الأمامة الجيولوجية المتوافرة حالياً تقودنا إلى حقيقة شبه مؤكدة تتمثل في وجود اتصال تحت أرضي بين هضبة رتي الإذابة بطبق وطوي اعتبر عبر عدد من الانفاق المائية المتجهة من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب والتي تشبه في اتجاهاتها الصدوع والوادي المنكشفة على السطح وتقع الحفرة على تقاطع وادي ثيرات وادي شاري في الجزء الجنوبي من الحفرة . وبسيط بها حوضاً ضخمه شبه عمودية.

تقسيم طبق النشطة :

تشكل سطح الحفرة للنشطة بالصدوع المائية التي قامت بها مياه وادي ثيرات وادي شاري لهذا المدخل المستطيل الشكل (طول ٢٠ م وارتفاع ٢٠ م) مقدسة تشبه عذسة الشلال حيث يضيق كلما ابتعدنا عنه باتجاه الحفرة . يحصر هذا المدخل المائي برواسب الوادي أسفل أخفافات الغرين.

الغلافيش الكهفي



إن جريان المحلول المائي على طول الأودية التي تصب في الحفرة أدى إلى إذابة الصخور بالتالي إلى تكوين الحفرة والشلالات الرائعة الواقعة على طول التقاطع مع حفرة طويق.

الوضع الهيدروجيولوجي لطويق بالنسبة لهضبة سمحان وعين قشروب:

يعد جبل سمحان هضبة كارستية نموذجية ، فهو يتكون بشكل كامل من حجر جيري يعود لعصر الايوسين ويتميز بكثرة عدد حفر الإذابة وحفر المياه والبحيرات والكهوف فيه.

في الفترات الموسمية المطيرة تتساق مياه الأمطار إلى داخل حفرة إذابة طويق وتتسرب إلى دهباليزها الجوفية لتصل إلى طوي اعترير ثم تخرج على شكل ينابيع في قشروب. وحين تكون الأمطار غزيرة فإن سرعة تسربها قد تصبح أبطأ من سرعة تجمعها في الحفرة الأمر الذي قد يتسبب في حدوث فيضانات كبيرة أو جزئية.

كما أن الانسداد الجزئي لنظام القنوات الجوفية بالرواسب قد يتسبب في حدوث تلك الفيضانات. لكن ضغط الماء الهائل يقوم بفك ذلك الانسداد مما يؤدي إلى انبعاث تلك المياه على هيئة ينابيع في قشروب بعد أن يسبقها هبوب الريح.

إن وجود طبقات خفيفة من الترافرتين أمام نبع قشروب وبمحاذاة السهل العسوي لدليل على أن انسداد القنوات الجوفية الذي يعقبه فيضان سبق وأن حدث مرات عديدة خلال الحقبة الرابعة (أي منذ مليوني سنة). فالترافرتين يتشكل من ماء النبع المشبع ب كربونات الكالسيوم المتحللة من الأحجار الجيرية خلال الرحلة من

حفر الإذابة بالهضبة وحتى النبع. تدعم جيولوجية الإقليم هذا الاتصال المفترض بين طوي اعترير وطويق وقشروب. إذ أن مستويات الضغط العالي للمياه التي تهبط نحو الساحل بالإضافة إلى الفوالق المفتوحة والمرتمية إلى الجنوب يقومان بعملية اتصال المياه الجوفية وفي هذا ما يستبعد احتمال وجود عوائق مائية. كما أن الاتجاه الجنوبي الغالب على الدهاليز الجوفية في طوي اعترير وطويق مع وجود الترافرتين في قشروب يشير إلى اتصال المياه الجوفية بين هذه الكهوف.

الإمكانات السياحية والمائية لكهوف محافظة ظفار:

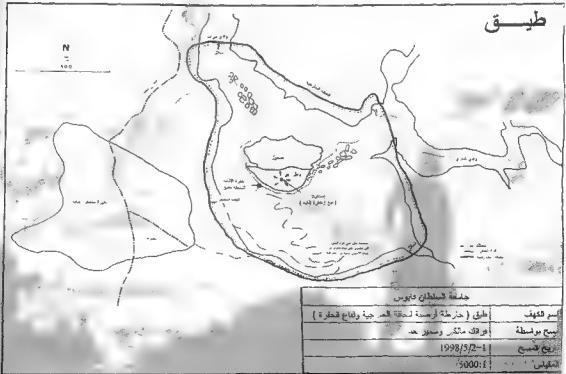
يمكن استغلال الكثير من الكهوف المتحجرة كشرفات تطل على حفر الإذابة، كما أنه من الممكن تسخير جولات سياحية في الوقت الحاضر إلى طوي اعترير وطويق. وفيما لو تمت تنمية طوي اعترير ووادي دربات ، فإنها ستصبح بلا شك أماكن جذب سياحية مهمة تضفي على ظفار لونا خاصا من السياحة.

من الناحية المائية فيالتخطيط المتعمد لطويق وطوي اعترير وقشروب يمكن جمع واستغلال ملايين الأمتار المكعبة من الماء كل عام، إذ تشكل حفر الإذابة في ظفار مخزنا رئيسيا للمياه الجوفية.

- سمير حسنا : أستاذ مشارك بجامعة السلطان قابوس
- محمد بن علي البلوشي : باحث بجامعة السلطان قابوس
- فرانك مالكر : باحث بمركز التعليم الجامعي سلوفينيا

المراجع:

- Hanna, S. & Al-Belushi, M. (1996) Introduction to the caves of Oman. Sultan Qaboos University : Muscat.
- حسنا، سمير ومالكر، فرانك (١٩٩٨) دراسة جيولوجية وهيدروجيولوجية للمنطقة الواقعة بين طوي اعترير وقشروب (ظفار ، سلطنة عمان) جامعة السلطان قابوس (غير منشور) مسقط.
- Davison, W. Jr. (1985) Majlis Al Jinn Cave, Sultanate of Oman. Report by Public Authority for Water Resources: PAWR 85-20. pp. 1-16.



كان ريمون آرون يعيب مثقفي اليسار الفرنسي، ومن بينهم خاصة صديقيه جان بول سارتر وميرلو بونتي بقصور «التفكير السياسي» وهو قصور كان يتجلى على حد آرون، في أمرين: أولا ركونهم إلى ما هو «ايدئولوجي»، بما هو الصورة الأدبية لمجتمع مرغوب، عوضا عن دراسة أداء كل نظام اقتصادي على حدة. وثانيا الإحجام عن الأجابة على ذلك السؤال الذي طرح على آرون عشية استيلاء النازيين على الحكم في ألمانيا: «ما أنت فاعل فيما لو كنت مكان الوزير؟».

الفكر الراديكالي والسياسة

أو

سقوط الماركسية كنظرية مطلقة

سمير اليوسف*

معطيات الواقع وممكناته. ومثل هذه الشروط تكاد أن تكون التحدي الذي سقط أمامه الكثير من النظريات الثورية في القرن العشرين، سواء أكانت من تلك التي استوت وفق المقولات الماركسية على نحو خاص، أم غيرها ممن اتخذت من أزمة اقتصادية أو حالة انعدام رضا عامة مسوغا لطلب مثال عالم بديل زعمت بأنه ليس بعيدا عن متناول من طلبه. بيد أن ذلك لا يعني بأن ما من فكر ثوري ظهر خلال هذا القرن، وأولى هذا التحدي الاهتمام الذي يكفيه شر التهاري أمامه. وهذا كورنيلوس كاسترياديس (١٩٢٢ - ١٩٩٧)، أحد كبار المفكرين الراديكاليين في فرنسا النصف الثاني من القرن العشرين، لم يتوان عن الجهر بإفلاس التحليل النظري، السياسي أو الاقتصادي، حينما قصر هذا التحليل عن مجارة ما عليه التفكير السياسي، بل ويكاد الرجل الذي بدأ حياته مناضلا تروتسكيا أن يكون أحد أشد نقاد الماركسية كنظرية ثورية. سواء من خلال نقده لبعض أبرز الفرضيات الماركسية فيما يتعلق بالاقتصاد، أو في جهه بإفلاس الماركسية في الوقت الذي جهد أقطاب اليسار الراديكالي في إطلاق تأويلات جديدة لما قاله ماركس تستر الوجه المعيب الذي انجلت عنه اشتراكية الاتحاد السوفيتي.

البيرورقراطية

ولئن هجر كاسترياديس رفاقه من أتباع تروتسكي بسبب موقفهم من استيلاء الحزب الشيوعي اليوناني على الحكم، فضلا عن بهتان تحليلهم لطبيعة النظام السوفيتي، فإنما فعل

وكلا الأمرين إنما يدل على أن الافتقار إلى العقل السياسي ما هو إلا من قبيل الأشاحة عما ينطوي عليه الواقع أو يملئه. فإن تسقط الواقع السياسي أو الاقتصادي من حسابك مندفعاً خلف مثال أدبي التصوير، وأن تغفل حقيقة التعارض الذي غالبا ما ينشأ بين ما ينبغي وما يمكن فعله (وهو ما قدر على الوزير الفرنسي، في السؤال المشار إليه أنفاً مواجهته) فلا بد وأن مقصود نظرك يقع خارج مدار السياسة، ومن ثم فإنه من الأرجح أن ينتمي إلى مدار الأخلاق أو الجمال أو الدين. والسؤال الجائز هنا، هل يمكن أن يشمل هذا الحكم أي نظر يقوم على الدعوة إلى تغيير سياسي حاسم أو انتقال للمجتمع من طور إلى طور آخر مختلف تماما؟ وهل ما يسمى بـ «الفكر الثوري» هو فكر غير سياسي أو مناقض لشرط استقامة «التفكير السياسي» ضرورة؟ بكلمات أخرى ليس من الممكن أن تكون هناك سياسة «ثورية»؟

على رغم أن آرون قد مال إلى الظن بأن جل ما يسمى بـ «الفكر الثوري» لهو ضرب من الايدئولوجية، أي لما هو معاد للسياسة، إلا أن ما يشترطه هو نفسه بين بأنه إذا ما لم يصير إلى التسليم المسبق بأنه ليس من الممكن أن يكون أفضل مما هناك، وأن قصارى ما يمكن صنعه هو إضفاء جملة تعديلات وإصلاحات، جاز القول بأنه ما من مبرر لاسقاط السياسة عن فكر «ثوري» ما لم يجنح هذا الفكر جنوبا طوباويا أو نوستالجيا. أي ما لم يرس على أسس تتجاهل أو تتعارض مع

ذلك من قبيل الانحياز الى التحليل السياسي وليس الاصولي أو الأخلاقي.

فيمينا أيد التروتسكيون تأييدا «تكتيكيا» استيلاء الحزب الشيوعي (الستاليني الولاء) على الحكم في اليونان، فلما منهم أن ذلك كليل بأن يكشف لانصار هذا الحزب حقيقة التعارض ما بين أهدافه الفعلية وطموحات جماهيره، بما سيؤدي الى انقضاءهم عنه والتفافهم حول من هو أحق في تمثيلهم (أي التروتسكيين أنفسهم)، رأى كاسترياديس أن هذا «التكتيك» كضرب من العبث، إذ أنه حتى لو أدى وصول الحزب الشيوعي الى السلطة الى ظهور الحقيقة المستترة، فإن ذلك لن يكفي لكي تنفض الجماهير عنه بما يفسح السبيل لمن هم أحق بالسلطة. فبطبيعة هذا الحزب شأنه في ذلك شأن جل الأحزاب الستالينية البنية، إنما تدل على أنه ما أن يستلم السلطة فإن قصارى ما سيسعى اليه هو ضمان احتفاظه بها بأي ثمن. وهذا ما قد يعني التخلص من خصومه والقضاء على أية إمكانية للمعارضة. أما فيما يتعلق بالمسألة الروسية، فخلافا لما زعمه تروتسكي وأتباعه المخاضون بأن الأحزاب الستالينية هي أحزاب «اصلاحية» ترمي في نهاية المطاف الى حماية مصالح البرجوازية، وأن الفئة البيروقراطية الحاكمة في الاتحاد السوفييتي عهد ذلك ليست سوى «تشكيل انتقالي» وطائفة من الطفيليين، فقد جادل كاسترياديس بأن الأحزاب الستالينية ليست «اصلاحية» على الإطلاق وأن ما تسمى إليه ليس حماية البرجوازية وإنما تدميرها وأحلال البيروقراطية محلها. ذلك أن البيروقراطية ليست بشرية طفيلية عابرة وإنما هي أقرب الشبه بسلطة مهيمنة تمارس سلطة مطلقة على الدار السياسي فحسب وإنما على الحياة الاجتماعية بأسرها.

وخلاصة القول أنه في وقت نظر التروتسكيون الى واقع الحال في الاتحاد السوفييتي من موقع الاصولي والأخلاقي فقدوا بزيغ الستالينية عن الصراط اللينيني (المعصوم عن الخطأ بالضرورة)، رأى كاسترياديس الى الأمر من منظار السياسة فخلص الى أن ما جرى لا يقل عن قيام طبقة مستقلة جديدة. ولقد أتاح هذا الضرب من تحليل البيروقراطية الروسية الى طرح خرافة استكمال إزالة الملكية الخاصة وتأميم المرافق الاقتصادية، وهي الخرافة التي عول عليها تروتسكي وأتباعه في سبيل بناء اشتراكية سليمة وفي الوقت نفسه أمالة اللشام عن علاقات الانتاج الفعلية التي تتسبب في انقسام المجتمع الى طبقات.

ذلك أنه حتى لو تمت إزالة الملكية الخاصة وتأميم المرافق التجارية ومن ثم إخضاع الاقتصاد الى سلطات الدولة، فإن ذلك لا يكفي لضمان اعتناق العمال من الاستقلال أو مساكنهم بزماد أدوات الانتاج. إذ أن الانقسام المجتمعي في ظل للشرية

البيروقراطية المسيطرة التي تعمل بشكل مستمر على تعزيز استقرارها يكون انقساماً بين موجهي عملية الانتاج ومنفذيها.

ومثل هذا التحليل كان بمثابة مدخل الى تقييم نشوء الرأسمالية الحديثة. فحيث صير الى مركزه رأس المال وتطوير التقنية والتنظيم الانتاجي، فضلا عن تعاضد تدخل الدولة وتعاضد دور المنظمات والقبائل العمالية فقد أقضى ذلك الى نتيجة مماثلة، قيام شريحة بيروقراطية توجه الانتاج وتحكم بالوجه الاجتماعي الأخرى.

نقد الماركسية

وإذا ما أبان نقد البيروقراطية أمرا لكاسترياديس وأصحابه من المتحلقين حول مجلة «الاشتراكية أو البربرية»، وهي الجماعة الراديكالية التي نشطت في فرنسا ما بين منتصف الخمسينيات ومنتصف الستينات، فقد أبانت لهم أن غرض الثورة الاشتراكية لا بد وأن يتمثل في إدارة العمال لعملية الانتاج فذلك هو السبيل الوحيد لوضع حد للانقسام الاجتماعي الناتج عن انقسام العملية الانتاجية ما بين موجهي ومنفذين.

ولكن على أي وجه تكون «إدارة العمال» المنشودة؟ وكيف سيفلح العمال في تصريف شؤونهم وشؤون المجتمع العامة برمتهم؟

يجم كاسترياديس عن الاجابة على سؤال كهذا بذريعة أن في ذلك ما يناقض مفهوم «إدارة العمال»، فإن تنادي بهدف كهذا، فإنه لن البديهي أن تعدل عن صوغ «معادل نظري» أو «تنظيم» يكافئ في سبيل مثل هذا الغرض. ذلك أن مثل هذه المحاولة إنما تنطوي على سعي مستقر الى تنصيب صاحب النظرية المزعومة وصيا على «الإدارة» بما يفرض الى الارهاصات لولادة نواة بيروقراطية جديدة، أي ما ينبغي للإدارة العمالية أن تحول دون حدوثه أصلا.

وقد قل هذا الحرص على عدم ثبوت موقع العمال وقرار ما يتعين عليهم القيام به الى وضع النظرية الماركسية والتنظيم الذي يهتدي بها موضوع المسألة. وهو ما أوجب في الوقت نفسه فصحا نقديا للماركسية كانت حصيلته الاقرار ببطلانها.

وكأن واقع الرأسمالية الحديثة، لاسيما منذ ما بعد الحرب الثانية، قد أظهر أن بعض أرسخ المقولات التي عول الماركسيون على صحتها لمهي أبعد ما تكون من الصواب. فلم يتعاطف استغلال العمال ولم تقص زيادة الانتاج المضطربة الى أزمة لا خلاص للرأسمالية منها على ما علق ماركس أماله. وإذا لم يخل الزعم بأن طبيعة الأداء الرأسمالي موجبة لنزاع اقتصادي متواصل ما بين الرأسمالي والعمال حول كيفية توزيع الانتاج، إذا لم يخل هذا الزعم من الصواب، فإن من الحكمة التنبيه إلى أن هذا النزاع ليس بالنزاع الأبدي وليس ممتعا عن حل في كافة الأحوال. ولئن أمكن في أكثر من مرة وضع حد لأي له، فإن ذلك ما يدل على أن اندلاعه في

وقت لاحق لن يحمل أكثر من احتجاج ومطالب ليس من العسير تلبيةها بما يهدي ثائرة نفوس أصحابها.

ولا جدال في أن لهذا الفعل الاحتجاجي الصادر عن العمال أهمية، بيد أنه ليس من الأهمية القصوى بحيث يقود العمال أو يهيئهم إلى الثورة الاشتراكية. بل حتى وإن تسببت الرأسمالية بتفاقم الفقر والبطالة، وإذا ما جالت دون استيفاء المطالب الاجتماعية فليس ثمة ما يسوغ الزعم بأن الجماهير باتت مهية تحت وطأة حياة كهذه لبناء مجتمع جديد.

إذ قد يفلح العاطلون عن العمل والجانحون في تقويض النظام السائد، لكن ليس في الفقر ولا في البطالة ما يرشد إلى أوجه تصريف شؤون الانتاج وتبدير الأمور العامة للمجتمع. والمحقق من خلال دروس التاريخ أن قصاري ما يسع ضحايا الفقر والبطالة فعله هو أن يصيروا إلى دمهامة منكفة ورهن أي حزب شمولي للنزعة، كالأحزاب الستالينية والفاشية يستخدمها في سبيل الاستيلاء على الحكم. وليس هذا الاستقراء إلا من دلائل أصالة التفكير السياسي عند كورنيلوس كاسترياديس. ففي وقت مال بعض الماركسيين إلى إضفاء تعديلات على الماركسية، مرة من خلال العودة إلى ميهل وأخرى من خلال إقارنها بالبنينية، بغية تمتين صلاتها بشروط العالم الحديث وثقافته الجديدة، وقد آلت إلى اضمحلال لا مفر منه، لم يتوان كاسترياديس عن الجهر بأن النظرية الماركسية التي ازدهرت ما بين ١٨٤٧ - ١٩٣٩ قد استنفدت نفسها كمرجع لشرح وتطليل ما يجري وكأساس لمشروع ثوري. وفي مقالة تعود، إلى أواسط الستينيات، يجادل كاسترياديس بأن ثمة ثلاث حقائق كبرى لا مجيد للثوريين الماركسين لما يفعلون من أخذها بالعسيان أولا، إن الرأسمالية قد شهدت تحولا حاسما منذ بداية الحرب العالمية الثانية. أمست الماركسية معه عاجزة عن الانماط بطبيعة الواقع الجديد. ثانيا، إن الحركات العمالية كحركات طبقية منظمة تتنازع على نحو صريح ومتواصل السيطرة الرأسمالية قد انتهت. وثالثا، إن السيطرة الكولونيالية وشبه الكولونيالية للحدود المتقدمة على بلدان العالم الثالث قد زالت من دون أن يصاحبها تمرد ثوري في الحركات الجماهيرية، ومن دون أن تنجم عن زعزعة أسس الرأسمالية في البلدان الاستعمارية.

إلى ذلك يورد كاسترياديس دزينة من الحجج التي تبرهن على قصور النظرية الماركسية، كما تبلورت على أيدي ماركس ولينين وتروتسكي، عن الاحاطة بواقع الرأسمالية الحديثة، غايل حقيقة أن الانقسام المجتمعي لم يعد قائما ما بين من يمتلك أدوات الانتاج ومن لا يمتلكها (أي ما بين الرأسماليين والبروليتاريات)، وإنما ما بين الموجهين والمنفذين، فلو المجتمع لم يعد خاضعا إلى سلطان رأسمال «غير شخصي» ومجرد، وإنما صار في عهدة بيروقراطية تراتبية البناء.

وفي حين زعم ماركس بأن تحويل العقول إلى محسوس هي المقولة المركزية التي يتعين الاهتمام بها في فهم العلاقات الاجتماعية الرأسمالية من حيث أنها عملية تحويل كافة العلاقات الانسانية إلى علاقات تجارية. بات من الجلي أن السوق ليس العامل الحاسم في مجتمع اليوم وإنما التنظيم التراتبي البيروقراطي، أي باختصار العلاقة ما بين عمليات التوجيه والتنفيد.

ولقد رأى ماركس أن التناقض الموروث في الرأسمالية ما بين تطور قوى الانتاج وكيفية تنظيم عملية الانتاج، فضلا عن أشكال الملكية الرأسمالية، كفيل بأن يقضي إلى قطعية لا يصار إلى تجاوزها إلا بالانتقال إلى طور اقتصادي أرقى، غير أننا نجد أن القطعية القائمة منذ الحرب العالمية الثانية هي تلك التي تفصل عمليات التوجيه عن عمليات التنفيذ... كما أنه، وخلافا لزعم ماركس بأن من المقرر على البروليتاريا المعاناة حتى يبلغ واقعها لحظة الانفجار، فإننا ننع على تاريخ صنع العمال في ظل المجتمع الرأسمالي وفي سياق السعي إلى تغييره، ربما أدى إلى تغييرهم أنفسهم.

ولكن وجدت الحركات الماركسية التقليدية في مفهومها الجبرية الاقتصادية والدور الريادي للحزب مرشدا لا مبدع عن اتباعه، فإن الحركة العمالية الجديدة التي ظهرت ما بعد الحرب وشهدت بام العين عواصف الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي وشرق أوروبا إرتأت أن تكون عملية توجيه ذاتية، أي في عهدة العمال أنفسهم. وأثرت أن تطلب الحكم لنفسها.

على أن بطلان الماركسية لم يقتصر على تبين بطلان جملة من المقولات والادروحات فحسب، وإنما كان سقوط شكل من الربط ما بين الأفكار من جهة وما بين الأفكار والواقع من جهة أخرى. وبهذا جاز الخلوص إلى أن مفهوم النظرية الشاملة المسلبة بقولاب عملية بما يصدق زعمها احتواء الحقيقة التامة لم يعد مقبولا.

ما بعد الماركسية

ولا شك في أن ما قال كاسترياديس لهو من قبيل التقييم النظري للماركسية ما كان ليحسر أحد من الراديكاليين على الاتيان به، وإنه يدين بنفاد نظرتهم المبكرة تلك إلى رهافة احساسه بالواقع، غير أن الخلوص إلى أن الماركسية قد بلغت قصاراها، وإنه لن تكون هناك نظرية شاملة من طرازها تحتاج إلى تجديد وتعديل بين آن وأخر، إنما يوجب التساؤل عن مصير «الثورة الاشتراكية» أو «المشروع الثوري». فهل ما زال من الجائز الحض على فعل كالثورة، وهو فعل وإع يفترض الاهتمام بمعرفته مسبقا، في ظل اندحار نظرية ثورية كالماركسية؟

وهذا السؤال الذي طرحه كاسترياديس على نفسه قبل ما يزيد على ثلاثة عقود، لهو السؤال المطروح اليوم على الجماعات

اليسارية ، لاسيما تلك التي ظلت على ولائها للنظم الاشتراكية حتى انهيارها خاصة في ظل التبشير بنهاية عصر الايديولوجية ووصول التاريخ الى محطاته الأخيرة. ولعل هذا مصدر الاهتمام الفاجسي به حيث توالت صدور أعماله في العالم الناطق بالانجليزية في الأعوام القليلة الماضية. يرى كاسترياديس انه لمن قبيل الوهم الظن بأن الفعل الثوري باعتباره فعلا واعيا يوجب معرفة مطلقة. إذ ليس في الواقع الفعلي ما يملئ ضرورة معرفة كهذه ، كما أن ذلك لا يعني بأن المعرفة الممكنة هي تلك التي تتمثل في الفعل الانعكاسي الأعمى. فالعالم التاريخي بما هو عالم الفعل والعمل الإنسانيين المتواصلين ، لا يستوي وفق أفعال غير واعية ، وهو في الآن نفسه لا يتطلب معرفة مستوفاة على نحو مسبق ، ولا لا يمكن أن يكون هناك نشاط إنساني واحد ، ومن ثم فلا يمكن الزعم بأن ما هو جوهري في النشاط الإنساني هو ما يمكن استشفافه على نحو انعكاسي أو باعتباره ضربا من التقنية. وعلى هذا فإسناد اشتراط استواء «المشروع الثوري» وفقا لنظرية تامة انما يوجب دمج السياسة في شكل تقني وإنزال مدارها. أي التاريخ ، منزلة المعرفة المستوفاة والنهائية. فإن تذهب هذا المذهب مستنتجا استحالة السياسة الثورية ، طالما استحالت معرفة من هذا القبيل ، فإن أقرب الشيء الى أطراح كافة الأنشطة الإنسانية ، بل الى إطراح التاريخ باعتباره حالة غير مستوفاة بحيث تكون تلك المرجعية المتوهمة.

إن السياسة على ما يحددها كاسترياديس ، لا تقوم على استجماع معرفة كلية ، ولا هي بالتقنية ، كما انها ليست اعرابا عن إرادة عمياء لمن لا يعرف ايما شيء. فالسياسة تنتمي الى مدار الفعل والعمل (أو الفعل/ العمل) وإلى نوع محدد منه ، أي ذلك الذي يوسم به «براكسس» ، أي المعرفة العملية.

فهذه هي المعرفة التي تنمو الى اعتبار الآخرين بمثابة كائنات ذاتية الحكم مستقلة ، وإلى كونهم الوكلاء الأساسيين لنشوء ادارتهم الذاتية. ومن ثم فإن القويوم من السياسة لهم ما ينتمي الى الناحية العملية للمعرفة بحيث تكون الإدارة الذاتية للأخريين ليست غاية بحد ذاتها وإنما هي أقرب الى بداية الى ما هو غير مكتمل أو تام بحيث يصدق وسمها بسمة أو خاصية محددة. فهناك علاقة مضمرة بين ما هو منشود ، أي نمو الإدارة الذاتية ، والوجه الذي يصار الى تدبير الأمر المنشود عليه ، أي مزاولة الإدارة الذاتية. وهاتان لحظتان تحدثان في سياق عملية واحدة.

ورغم أن المعرفة العملية تنمو في سياق ملموس ، وانها تأخذ بالحسبان شبكة العلاقات السببية التي تتقاطع في مدارها. إلا أن ذلك لا يعني بأنه لمن الممكن اختزال أدائها الى عمليات حسابية. إذ أن ذلك ما يتناقض مع ما يتطلبه الاستقلال الذاتي ، الذي أن ند على أمر فإنها يند على صعوبة القطع بطبيعة أو وتيرة السلوك الفردي.

وجملة القول أن المعرفة العملية نشاط واع ، بيد أنها في الوقت نفسه ليست مجرد تطبيق معرفة جاهزة. ولئن قامت على المعرفة ، إلا أنها معرفة من طبيعة مؤقتة ومنقطعة ، وليس هذا إلا من دلائل انعدام دلائل نظرية شاملة للإنسان والتاريخ ، وأن ثمة دائما معارف جديدة قيد الظهور

وعلى هذا يخلص كاسترياديس الى أن السياسة الثورية هي بمثابة المعرفة العملية التي يكون غرضها تنظيم وتوجيه المجتمع وجهة احتضان الإدارة الذاتية لسائر أعضائه. ومن ثم فهي التي تقتض ضرورة التحول الحاسم للمجتمع بما يمكن تحقيقه من خلال نشاط الإدارة الذاتية لنفسه. هذا في حين أن ما يسمى بالسياسة ليس هو في غالب الأحيان سوى خليط مكونه الأساسي استقلال الناس ومعاملتهم كأشياء تبعا لما يمكن واللوجه الذي يكون عليه رد فعلهم. والسؤال الذي يتنبه اليه كاسترياديس هو انه اذا لم توجد سياسة من هذا الطراز من قبل ، فلماذا ستوجد الآن؟

يرى كاسترياديس ان من المتوجب قراءة مضمون «المشروع الثوري» بما هو محاولة لاعادة تنظيم وتوجيه المجتمع في سبيل الاستقلال الذاتي لافرادهم. ومعرفة المشروع الثوري بالتالي إنما هي معرفة جذوره الاجتماعية والذاتية ومعرفة العقلانية الكامنة فيه والمطلوب الذي يحكمه. الخ.

وهو يشترط التقية الى أن المشروع الثوري ليس بخطة يعمل المرء على تطبيقها ، فبينما ترتبط الخطة بسدة اللحظة التقنية ، للنشاط ، على حد تعبير كاسترياديس ، أي حينما يكون من الممكن تعيين طبيعة الشروط والأغراض والوسائل بدقة متناهية ، وحينما يقوم التنظيم المتبادل للوسائل والقضايا في ضوء معرفة وافية لمجال الاهتمام المعني ، نجد أن لحظة وجود المشروع الثوري الأساسية هي لحظة تحقيقه. إذ ينبغي ألا تكون هناك فجوة ما بين لحظة التمثيل على وجوده ولحظة تحقيقه ، فليس من مبدئه وجود فاصل أو مسافة كذلك التي تفصل ، افتراضا ، الصورة عن الحقيقة أو المثال عن الواقع. وحيث أن لب «المشروع الثوري» يكون في المعنى والتوجه ، فإنه لا يمكن أن يصور بأفكار واضحة ومتميزة وبما يحول بالتالي دون تعمله في لحظة ثابتة يجوز اتخاذهام مثلا

ورغم أن كاسترياديس يرى أن نظرية تامة للتاريخ أو صورة عقلانية شاملة له لمهي أقرب الى الوهم ، إلا أن ذلك لا يعني بأنه من الظانين بأن التاريخ والمجتمع كينونتان غير عقلانيتين. وتبعا لتصوره الكيان الاجتماعي والتاريخي ، فإن العقلاني واللاعقلاني إنما يتقاطعان على نحو متواصل في مدار هذا الكيان ، وإن هذا التقاطع هو لحظة تحقيقه. إذ ينبغي ألا تكون هناك فجوة ما بين «المشروع الثوري» ، الذي أن ند على أمر فإنها يند على صعوبة القطع بطبيعة أو وتيرة السلوك الفردي.

الوحيد الذي يمكن الدفاع عنه جهرا وعلى وجه متناسق وجلي.

المختلخل الراديكالي

إن ما حدا بكاسترياديس إلى اطرار النظرية الماركسية، على ما سبق وإشرنا، ليس بطلان بعض أبرز فرضياتها فحسب وإنما أيضا وقوفها حائلا أمام تحقق الإدارة الذاتية المنشودة. فالماركسية من حيث كونها نظرية سابقة على الفعل ومنفصلة عنه، فضلا عن ادعائها معرفة وأقية بطبيعة الفعل المتعين القيام به، إنما تتعارض جوهريا مع مطلب الإدارة الذاتية التي لا يمكن أن تستوي استواء سليما ما لم تنبثق المعرفة من خلال عملية الإدارة المعنية نفسها. إذ كيف يمكن للمرء أن يستقل استقلالا ذاتيا (وهذا في النهاية أقوى الإدارة الذاتية) إذا ما استند أصلا إلى ما هو سابق ومنفصل عنه؟

ولقد جاءت محاولة كاسترياديس إسقاط النظرية باعتبارها قسايضة على ناصية نظام من الحقائق المعطاة مرة واحدة وإلى الأبد والاستعاضة عنها بمشروع «العمل / الفعل» كمحاولة متواصلة لإيضاح العالم بعيدة كل البعد عن الوثوقية. وهذا ما اقتضى النظر في «المجتمعي والتاريخي» من حيث إنه لا يقتصر على إضافة غير محدودة للأفراد، ولا هو يشكبات العمل ما بين الذاتية وانتاجها البسيط، وإنما هو تلك البنى الموجودة والمؤسسات المتحققة وما تقوم به من أعمال مادية وغير مادية. إنه أيضا ذلك الذي يؤسس ويكفل الترابط المجتمعي القائم والمجتمع والتاريخ قيد تحقيقها.

وما ذاك الذي ينشئ ويعمل في التاريخ قيد التحقق إلا ما يسميه كاسترياديس بـ«المختلخل الراديكالي». وجدير بالإيضاح أن المقصود بـ«المختلخل»، في لغة كاسترياديس ليس المتوهم أو أي معنى أدبي شائع، وإنما هو ذاك الذي يتسبب في قيام مؤسسات المجتمع ويضمن ترابطها.

وعلى ما يذهب المؤلف، فإن تمثيل كل مجتمع إنما يتجاوز ما يمكن للألية الوظيفية أو المنطق الرمزي افتراضه. ذلك أن كل مجتمع يستعرض في كافة ظواهره فيضا من العناصر التي تعتمد على التخيل. أما ما هو عقلاني أو رمزي بالنسبة لكل مجتمع فإنما يصار إلى تعريفه وتنظيمه من خلال الافتراض المبدئي وغير المتعمد لـ«الدلائل المجتمعية المتخيلة». وهذه الدلائل إنما تعتمد بدورها على «التخيل الراديكالي» الذي يفصح عن نفسه من خلال عملية التأسيس المجتمعي. ويتجسد التخيل في الدلائل المجتمعية المتخيلة التي لا يمكن للأفراد الاستغناء عنها. وتنشأ هذه الدلائل بفعل المقتضيات الاجتماعية. وهي منذ لحظة نشوئها تنمو نحو الاستقلال عن المجتمع بل وإخضاعه لها. وبهذا المعنى فإن الإغتراب، بما هو الوجه الأبرز لانعدام الإدارة الذاتية، ليس إلا حصيلية استقلال الدلائل المجتمعية وتعاليلها في وعبر عملية التأسيس.

ولئن وجد «المشروع الثوري» جذوره ودعائمه في الواقع التاريخي، أي في أزمت المجتمعات الغربية القائمة وفيما يظهره الناس من تحد لها، فإن ذلك لا يشبه بأي حال من الأحوال «التناقض» الذي يزعم أصحاب ماركس حتميته ما بين قوى الانتاج وعلاقاتها في ظل النظام الرأسمالي. وعلى هذا فإنه لمن غير الحكمة الركون إلى أن الصراع الطبقي هو التفعيل بأنهاء هذه الأزمة وصولا إلى تحقق الاستقلال الذاتي المنشود. تمثل هذا الصراع لم يؤد في وقت من الأوقات إلى نتيجة كهذه، وهو حينما أفلح في إحداث تغيير ملموس، فإن ذلك لم يكن كافيا للتخلص مما يحول دون تحقق الاستقلال الذاتي. فقد يسفر انتصار طبقة على أخرى عن تغييرات لا يستهان بها، بيد أن بنية العائكة والقيم المجتمعية التي تبرر العنف كوسيلة لاختضاع فرد لمشية الجماعة أو الحاق جماعة بأخرى، نادرا ما يطالها التحول الحاسم الذي يجعل الاستقلال الذاتي ممكنا.

وقد يقر المرء بوجود الأزمة المزعومة في المجتمعات الغربية ويقنع بأن التعويل على الصراع الطبقي أو غير ذلك من الدعاوى الجبرية الطابع، ليس مما يجدي في سبيل وضع حد لها، بيد أن الشك في أن ما يدعو إليه كاسترياديس ليس سوى إصرار عن نزوع ذاتي طويلاوي يبقى مشروعا. فلماذا ينبغي أن يكون المستقيم المأمول اشتراكيا، وأن باللعنى الذي يذهب إليه الفيلسوف الراديكالي غير الماركسي؟

يجادل كاسترياديس بأن «المشروع الثوري» ليس مجرد استجابة لنزوع ومعايير طائفة من الأفراد بدليل أنه لا المصلحين ولا دعاة الايديولوجيا هم من رفع لواء المشكلات المجتمعية في غضون نصف قرن من الزمن وإنما حركات جماهيرية أفلحت في تغيير وجه العالم حتى حينما أخفقت في تحقيق أهدافها. فالصراع المعالي وتدمير الشخصية المستقلة وانهاير المرجعيات والقيم ليست مجرد نوابث برنانية لا تطل حياة الناس فيقبلونها. وإنما هي الأسباب التي تعرضهم على الرد، ومن ثم فهي الأزمة التي يجمعون على وجوب التخلص منها وتجاوزها إلى حيث لا يمكن أن تتهدد وجودهم ثانية.

ويقدر كاسترياديس بتعذر إبانة وجه ضرورة امتياز الاشتراكية (أي حيث لا فرق بين الوجهين والمفئذين، وحيث لا مكان للبروقراطية) أمام مرأى الشاكين في الأمر، بيد أنه يذكر بأن صعوبة عرض الاشتراكية في سياق نشوئها ليست أشد من صعوبة عرض عملية أي نشاط انساني آخر، أكان هذا النشاط فرديا أم جماعيا.

لا يحاول كاسترياديس اكراه التاريخ على الافادة بما ليس فيه، وإنما استشفاف الدالة على أن الاستقلال الذاتي مطلب كامن فيه. وطبقا لذلك فإنه يرى بأن ميل المجتمع الحديث إلى الاستقلال الذاتي، وأن السعي إلى تحقيقه، فهذا لأن تعزيز هذا الليل ونسب قيمة إليه واعتباره الطموح الأجل لأنه الشيء

الضوابط المجتمعية

إن المجتمع ، في عرف كاسترياديس ، لهو خالق نفسه. فهو أشبه بكل تقوم فيه المؤسسات (أي اللغة والأعراف وأشكال العاطلة وأنماط الانتاج.. الخ) والدلالات التي تجسد هذه المؤسسات (أي الطوطم والمحرّم والأكلّة والرّب والمدنية والسلع والثراء.. الخ) مقام الصلة التي تربط أجزاء المجتمع بعضها إلى البعض الآخر. وهو من حيث أنه صانع نفسه ومؤسسها ، فهو أيضا كيان تاريخي في حالة من التحول المتواصل.

أما بالنسبة للمؤسسات والدلائل المجتمعية المخيلة فإن هذه ليست مما يصار إلى انتاجها ، أو استنتاجها استنتاجا عقليا. وإنما هي بمثابة صنيع طوعي لاكثريّة الكل المشار إليه آنفا. على أنها صنيع محكوم بجعله من الضوابط. منها الخارجي ومنها الداخلي. منها التاريخي ومنها الجوهري.

ومن الضوابط الخارجية هناك التكوين البيولوجي المفروض على نحو طبيعي. أما الداخلية فذلك التي تتعلق بالجيليّة الأولى التي يصنع المجتمع نفسه منها. وحيث يقتضي شأهيل النفس تأهيلات اجتماعيا بما يلزمها هجر عالمها وإغراقها في مواضيع اجتماعية الخلق والقيمة. وبما يستدعي هجر زمنها ودخولها الزمن العام للعالم.

وما الضوابط التاريخية إلا تلك التي تقوم على أساس أنه لا مجتمع يظهر من فراغ محض ، وأن ثمة على الدوام تاريخا وتقليدا . وأن العلاقة التي تربط المجتمع بهذا التاريخ ، أو التقليد ، فهي إحد مقومات نشوئه. ويندرج أسفل هذه الضوابط ما تقع عليه من أمر المجتمعات البدائية والتقليدية التي تصون وجودها من خلال سعيها الحثيث في إعادة انتاج ماضيها. على أن هناك حالات أخرى مختلفة يكون فيها استعادة الماضي أو التراث فعلا واعيا. أي أنها تكون أقرب إلى محاولة لاستعادة الماضي في إطار الحاضر بما هو طور منفصل انفصالا واضحا عن الماضي. ومن ثم فإنها تظهر تبعا لما تعلية الدلائل المخيلة للحاضر نفسه.

وتتلخص الضوابط الجوهريّة في وجوب أن تكون المؤسسات والدلائل المخيلة التي تجسدها على توافق وانسجام. غير أن أن توافر شرط كهذا لا يستتبع وجود معارضة أو انتقاسات وصراعات داخلية. وإنه من غير المستهجن وجود مفارقة كذلك التي تقع عليها في حقيقة تساقق بناء الأهرامات وتضور الفلاحين المصريين جوعا إذا ما رأينا إلى الأمر في سياق التنظيم المجتمعي والدلائل المخيلة العامة للمجتمعات الفرعونية.

ويضاف إلى ذلك وجوب أن تكون المؤسسات المخيلة في المجتمعات غير المستقلة ذاتيا تاما. ففي مثل هذه المجتمعات إنما تسود حالة من تمام العاني بحيث لا يكون هناك سؤال قابل لأن يصاغ بلغة هذه المجتمعات من دون أن تكون له اجابة متضمنة في الدلائل المجتمعية المخيلة. أما بالنسبة لتلك الاسئلة التي تتجاوز اطار الدلائل المعنية وتجهل فاعليتها

ومشروعيتها قيد النقاش فإنها لا تدعم نصيبا من الاجابة فحسب وإنما توسع بعيسم الاسئلة التي لا معنى لها. وفي أقل تقدير محظورة.

القدرة على التغيير

والسؤال الذي تنبغي العودة إليه هو أين يقع «المشروع الثوري» في اطار تحليل للمجتمع والتاريخ كهذا؟ وإلى أي حد يقرب هذا المشروع في ضوء تحليل كهذا من السياسة وينأى بالتالي عن التفكير الايديولوجي؟

يشترط كاسترياديس ألا يكون «المشروع الثوري» كضاحاً في سبيل مجتمع من دون مؤسسات ظنا بأن ذلك كفيلا بأن يحول دون ثبات الدلائل المجتمعية وانفصالها عن المجتمع. فمثل هذا الكفاح ليس إلا ضريبا من العبث . بيد أنه يذكر بأن السعي في سبيل مجتمع ذي مؤسسات صالحة صلاحا كونيا لا يقل عبثا. ذلك أنه ما أن تنشأ المؤسسات حتى تنزع الدلائل التي تتجسد بها نحو استقلال يقضي إلى استبعاد المجتمع.

وفي ضوء استبعاد تصورين كهذين يصدق الخلوص بأن غرض «المشروع الثوري» الذي ينادي به كاسترياديس هو البلوغ بالمجتمع طورا يصير من الممكن فيه تجديد المؤسسات والدلائل المخيلة تجديدا متواصلًا. ذلك أن مجتمع ما بعد الثورة. على ما يجادل كاسترياديس. ليس فقط مجتمعا يدير شؤونه بنفسه ومن دون الاستناد إلى مرجعية سابقة ومنفصلة. وإنما هو المجتمع الذي يعمل على الدوام في سبيل إعادة تأسيس نفسه من دون الركون إلى أي تصور نهائي.

هذا هو المعنى الجديد الذي يطمح كاسترياديس إلى اضافته على السياسة. إذ لا ينبغي أن نرى أن السياسة كمحض صراع في سبيل السلطة. بل ولا بصراع في سبيل تغيير المؤسسات السياسية أو غير السياسية ، وإنما من أجل تغيير العلاقة ما بين المجتمع والمؤسسات ، ومن أجل ارساء نظام يتاح من خلاله للفرد بما هو كائن اجتماعي والدرجة الأساس اعتبار المؤسسات والدلائل التي تحكم وجوده بمثابة صنيعة للمجموع ومن ثم فإن يعقدوره تغييرها كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

كاسترياديس على أية حال يخامر في تقديم صورة تفصيلية لما يكون عليه المجتمع الذي بمستطاعه ممارسة الإدارة الذاتية بيد أنه يعلم علم اليقين أن المجتمعات الحديثة ليست من ذلك المجتمع المأمول بشي. وما الأزمات التي ما ونت تلم بها إلا خير ما يصدق هذا التوجه. فتراجع السياسة. أكان ذلك من قبيل عجز الدولة على مواجهة الشدائد والمحن الاقتصادية والسياسية. أم في تحول الأحزاب إلى ما يشبه الآلة البيروقراطية. أم في تحول النقابات إلى مراكز قوى. غايتها الدفاع عن مكتسبات وأميازات أعضائها. إنما يدل على ما أصاب المجتمع السياسي من وهن وما جعله أوهى صلة بالأمور التي تعنيه.

وفي سياق بلغة كاسترياديس نفسه، فإن ما جرى في المجتمعات الغربية لا يقل عن انهيار التمثيل الذاتي، ذلك أن ثمة أزمة ببنية في الدلائل المجتمعية للتخيلة تتلخص في عجز هذه الدلائل عن تزويد المجتمع بما يمكنه من أداء وظيفته ويزود الأفراد بالاعراف والقيم والحواجز التي تجعلهم قادرين على حفظ انفسهم في حالة من التوازن.

وعلى رغم أن كاسترياديس في نقده لما هي عليه المجتمعات الغربية لا يند على نزوع نوستالجي الى مجتمع ماض وثام، إلا أن مأخذه شديدة الشبه ببعض مأخذ النقاد المحافظين ممن يزعمون بأن اللجوء المتواصل الى تصورات عقلية في سبيل تصريف شؤون المجتمع قد أورت للمجتمعات الغربية داء النظر الى نفسها كمرض بحاجة الى من يتمتع بمعرفة ترقى على معرفة المجتمع لذاته وتدابير تلقى تدابير، الى ذلك فإنه في ميله الى المفاصلة ما بين المادع الاغريقي الديمقراطية والمجتمعات الغربية الحديثة ما يجعله يندو أكثر من موقع حنة أرندت، احدى كبار مفكري هذا القرن، من حيث تقديمها مجتمعي اثينا وروما كصورتين للمجتمع السياسي الناجح.

المدار العام

يرى كاسترياديس أن في التاريخ حالتين وقعت فيها القطيعة فسانقل فيها المجتمع من واقع الإدارة غير الذاتية الى واقع الإدارة الذاتية، أي صير الى انتقال الدلائل المجتمعية المتخيلة من احتلالها موقع المرجعية المتعالية، الى حالة صدورهما المباشر والمتواصل عن المجتمع نفسه. وهاتان الحالتان انما حدثتا في اليونان القديمة وفي أوروبا منذ مطلع عصر النهضة. ولكن رغم تماثل هاتين الحالتين إلا أن ثمة بونا شاسعا ما بين ما استقامت عليه الأمور في بلاد الاغريق في الحقبة المعنية وما سارت وتسير عليه الأمور في المجتمعات الغربية الحديثة. فلقد تمتع أبناء تلك الحقبة الغابرة بحق ممارسة الديمقراطية المباشرة، أي أنه قيض لكل عضو من أعضاء المجتمع السياسي آنذاك المساهمة في الحياة السياسية. أما في المجتمعات الحديثة فلم تتجاوز ممارسة الديمقراطية الى أحسن الأحوال حدود الديمقراطية التمثيلية، أي تلك التي تكل الحياة السياسية برمتها الى جماعة أو شريحة تنوب عن الشعب في تصريف شؤون العامة.

وفي حين أمل النظام الاثيني (نسبة الى اثينا) وجوب انضواء الجسم السياسي فيها هو منوط به، ومن ثم فإنه سن الشرائع التي تكفل حصول ذلك، نجد أن المدار العام في العالم الحديث ما نكف يهجر حصول خبراء واخصائيين ممن يتفخون السياسة مهنة. ولئن وجد خبراء في العالم القديم، فلقد كان الميدان التقني ميدانهم ونتاج المعرفة المتخصصة عملهم، أما اصطفا ما هو نافع للمجموع فقد بقي في عهدة الجسم

السياسي، هذا في حين أن الخبراء في العالم الحديث يحتلون منازل رفيعة في جل الميادين، ومن ثم فإن الاعتماد عليهم ما انتفك يتعاظم يوما ثم ايام الى حد يصدق معه القول أن السياسة باتت من اختصاص الخبراء والدعائين وحدهم دون غيرهم.

وبينما كان الشعب في اثينا هو مصدر المؤسسة السياسية والدلائل السياسية المتخيلة التي تقف خلفها، فإن ما هو سائد فوق كل شيء في المجتمعات الحديثة هي فكرة الدولة بما هي هم، أي المتفنعون من وجودها وسلطانها.

وفي حين كان غرض النشاط السياسي لدى القدماء تعزيز السياسة الجمعية والإدارة الذاتية، فإن غرض مثل هذا النشاط في المجتمعات الحديثة لا يعدو في أغلب الأحيان الذود عن المصالح الخاصة والحؤول دون تدخل الدولة. ولقد اقتصر هذا النشاط في العهد السالف على أوجه المدينة ومعطياتها التاريخية والفعلية، بينما نجد أن ثمة نزاعا ما انتفك دائرا في المجتمعات الغربية ما بين النزعة الكونية للتخيل وما بين النزعة القومية، أو تلك التي تحض على اقتصار السياسة على الأمة ودولة الأمة. ولا جدال في إثبات كاسترياديس لمثال الديمقراطية الاغريقية على الديمقراطية الغربية الحديثة، بيد أن ذلك لا يعني بأن ما يدعو إليه هو العودة الى المثال الاغريقي. فمثل هذه الدعوة انما تتناقض تناقضا تامعا مع ما يعمله السعي الى الإدارة الذاتية بما يجب استقواء الدلائل المتخيلة من مؤسسات المجتمع القائمة نفسها وليس من أي مثال جاهز. وقصارى ما يرمي إليه كاسترياديس من مقارنة كهذه هو الحض على انشاء ما هو أبعد من المثاليين الاغريقي والغربي، التقليدي والحديث، أي الى ارساء أسس ديمقراطية أصيلة في ظل الظروف الراهنة. هو ما لا يمكن أن يتحقق ما لم يصر الى إعادة ترتيب سلم الاولويات ما لم يبق المدار السياسي ملحقا بالمدار الاقتصادي على ما هو شأنه منذ وقت غير قريب.

انه لفي ضوء هذه الحاجة يصبح الخلوص بارتياح ان كاسترياديس ليس معاديا للنظم الديمقراطية الغربية عدا غيرة من أصحاب الفكر الراديكالي، سواء كان هؤلاء ممن لازالوا يحولون على النشاط السياسي دافعا الى تغيير تام وشامل بقوده صفوة مفقارة من أعضاء المجتمع، أم كانوا من أولئك الذين كفروا بالسياسة جملة وتفصيلا. وانما هو ناقد يهاجم بشدة هذا الاستسلاخ الجاري على المدار العام وتحويله الى أشبه بمدار خاص منوط بطوائف أو جماعات خاصة تتقاسم السلطة الفعلية وتتخذ القرارات الهامة نيابة عن المجتمع، ويمغزل عنه، خلف أبواب موصدة، حيث إن المدار العام لهو الميدان الذي يتبع لجل أعضاء المجتمع السياسي الانضواء في العملية السياسية سعيا الى ما يصيبون إليه من إدارة ذاتية، فإن تحويله الى مدار خاص انما يعود بالمجتمع الغربية الفقير الى حيث تسود النظم المستبدية والكلانية.

تحولات الشخصية في غربة الراعي

قراءة في سيرة إحسان عباس الذاتية

خليل الشيخ *

١ تتيج غربة الراعي ^(١) سيرة إحسان عباس الذاتية التي صدرت عام ١٩٩٦، الفرصة للمقارنة بين حياة صاحبها من جهة ونتاجه العلمي من جهة أخرى، وهي مقارنة يمكن أن تصاغ تحت عنوان: البساطة على مستوى الحياة، والخصب والثراء على مستوى التفكير النقدي. فقد كتب إحسان عباس سيرته، بعد حياة علمية حافلة شكلت فيها تواليفه وترجماته وتحقيقاته، إجابة على كثير من الأسئلة في مراحل مفصلة من تاريخ الأدب العربي ونقده، في القديم والحديث مثلما أشارت الكثير من الأسئلة التي تؤكد في مجملها حيوية تفكيره النقدي في كل مجال أسهم بالكتابة فيه، ومن بين تلك المجالات موضوعة السيرة الذاتية.

الثاني: أن يسعى بوعي وقصدية، في أثناء ذلك البوح والاعتراف إلى بناء معالم الذات وشخصيتها المتغيرة ورسم ملامحها من المنبع إلى المصب.

وليس الدوعي والقصدية مناقضين لما في البوح والاعتراف من تلقائية وحميمية. فإنها هي تحولان دون التراكم العشوائي للذكريات، الذي قد يحول السيرة الذاتية إلى حشد من التفصيلات غير المترابطة.

لقد تعاقب إحسان عباس مع قاري غربة الراعي على تقديم سيرة لحياة بسيطة بأسلوب يتلاءم مع طبيعة تلك الحياة، رغم أنه، كما يقول بحق، على دراية بمختلف الأساليب التي سلكها الكتاب قبله في كتابة سيرهم ^(٢)، وبلغة ذاتية بسيطة، تعتمد قرائنها الداخلية، ولا تقضي إلى تشكيل ذات نرجسية تضخم فيها الأنا، على الرغم من النجاحات والشهرة التي حققها صاحبها، بل تنتهي إلى بناء ذات قادرة على تأمل تجربتها ومراجعتها وتحليلها، دون أن تكون هذه الذات شخصية مفتعلة لا تتسم بمعنى متماسك.

٢ تتدرج غربة الراعي تتدرجاً زمنياً منطقياً، فهي تبدأ من الطفولة وتنتهي بالشيخوخة، لذا فإن التحولات فيها تنبثق من حركة الزمن الموزع بين لحظتي عجز قاسيتين في الطفولة وفي الشيخوخة.

فإنما كانت قدما الطفل تقودانه إلى مزيله ^(٣)، فإن الشجرة ^(٤)، وهي جماع لرموز الخصب المتعددة، تتحول في الشيخوخة لتغدو تجسيدا للقسوة والجذب والخيانة.

يرسم إحسان عباس ملامح الطفل في السيرة مستخدماً ضمير

يتقرد إحسان عباس، بأنه الوحيد بين كتاب السيرة الذاتية من العرب المعاصرين، الذين كتبوا سيرتهم الذاتية، بعد انشغال عميق بهذا الفن، تمثل في مجموعة من السير النقدية لشخصيات تراثية ومعاصرة

لقد توقف إحسان عباس على المستوى التثقيري عند موضوعة السيرة الذاتية عام ١٩٥٦ في كتابه فن السيرة ^(٥)، أي قبل أربعين عاماً من صدور غربة الراعي فكان كتابه يرصد ذلك الفن، وما يتميز به من تقنيات، وما يتقرد به من خصوصية على صعيد الخطاب، إذا قورن بالأجناس الأدبية الأخرى. فإذا كانت ذات المبدع، تتموضع خارج نطاق السيرة الذاتية على نحو غامض فيما يخص طبيعة حضورها، ومستوى ذلك الحضور في تجليات النص، فإن هذه الذات تبدو أكثر تخصصاً في السيرة وقابلية للتحليل، ففي حين يلجأ الروائي إلى رواية السيرة الذاتية Autobiographical Novel، محاولاً تجربته الذاتية إلى تجربة روائية، تضيق فيها الحدود بين الذاتي والموضوعي والواقع والخيال، هرباً من سطوة القيود المتعددة التي يجابهها وهو يسعى للكشف عن الأنا وعالمها فإن كاتب السيرة، بصرف النظر عن مقدار ما يتحل به من جرأة على البوح والاعتراف يتعاقد ^(٦) مع القاريء كي يقدم له أمرين على الأقل.

الأول: أن يوح بالتجارب والذكريات الحميمة التي أسهمت في تشكيله الوجداني والنفسي والفكري، وأن يقترب من المناطق الحساسة التي يسعى المرء لابتعاد عنها، وعدم لغث الأنظار إليها.

أستاذ جامعي من الأردن

الغائب حيث يتداخل صوت السارد مع صوت الشخصية، ويحيي ذلك من خلال عنوانين دالين متعاقبين هما، «رموز الخوف»^(٨) و«رموز الطمانينة»^(٩). يحتوي الفصلان على اثني عشر مشهداً، ترسم العالم المتخيلة في ذاكرة الطفل وهي مشاهد تتوزع بين خوف الطفل من الموت وبين الأرق الذي تسببه ذقات ساعة مجهولة، مشيراً بذلك إلى التفتح على اللحظة الزمنية دون القدرة على استيعابها أو التحكم بها، مثلما تنوُّق إلى الحياة سواء تمتلئ في إياها النغمة القرائية الساحرة، أم في نشوة التلقي الجماعي لتفريعية بني هلال، أم في استقبال الخصب والحر، وما يحمله من بشري بفصول جميلة لاحقة.

تحتفي غربة الراعي شائهاً شأن السيرة العربية الحديثة بلحظة بالذهاب إلى المدرسة، وتري فيها لونا من ألوان التحول الجذري في العلاقة مع الحياة، حيث ينطوي الاختلاف اليومي للمدرسة على اقتراب حثيث من عالم الكتاب، هذا الاقتراب الذي يثي في الكثير من أبعاده، ببدائية قراءة الواقع من منظور جديد.

يرتبط هذا الذهاب في «غربة الراعي» على مستوى السرد، بانتقال السيرة إلى مستوى أسلوبى مباشر حيث تتلاشى رموز الخوف والطمانينة، ويتلاشى تلك الرموز تبدأ الشخصية تنطق بصوتها وتتكلم مباشرة وتعبر عن سعادتها قائلة

«دخلت المدرسة إلى نفسي ابتهاجا لم يكن لها به عهد، بما وفرته من تنوع، فألى جانب حل ألغاز الدروس، وأزدياد منسوب الثقافة، عوضتني عن الألعاب الريفية الفضة العليا لم أكن أعرفها»^(١٠)

وإذا كان الذهاب إلى مدرسة القرية يشكل لحظة البداية التي تبني السيرة ملامحها، كي تشكل مدخلا لتحويلات أكثر عمقا في مدارس أخرى، فإن تلك المرحلة شهدت أمرين، سيظلان يشكلان معالم بارزة في مسارات السيرة وفي نهايتها.

أما الأمر الأول فيتمثل في اقتراب أحد معلمي المدرسة أن يتعهد كل طالب برعاية شجرة تصافى إلى اسمه، فهو يرويه بالماء عند حاجتها إليه، حيث يصف احسان هذا الأمر بقوله:

«وقد كانت هذه العلاقة من أقوى العوامل التي حثبت إلينا المدرسة، وعندما كنت أعود إلى القرية - من بعد - كان أول شيء أقوم به هو الذهاب إلى المدرسة للاطمئنان على الشجرة التي غرستها. صمَّح أنها أصبحت لشخص آخر، ولكن حنيني إليها، لم يكن يقل عن حنيني إلى البيت والأسرة وإصدقاء القرية»^(١١).

لا تتوقف غربة الراعي عند نوعية الشجرة، ويبدو أن هذا الإغفال للتعهد، هو الذي يسمح بترميزها، إن على المستوى الأولي في مرحلة الطفولة، حيث ستغدو الشجرة رمزا يعبر عن أشواق احسان عباس الفتى وحبه لقريته، وتطلعه العميق إلى المرأة، أو على مستوى أكثر عمقا وتعقيدا في خاتمة السيرة، كما يتجلى في قصيدته محكمة ختامية - منطق الشجرات الثلاث، حيث تصبح الشجرة القاسية قسوة الحياة والحبوبة مجسدة لازمة الشاعر الوجودية والنفسية، فهذا للشاعر

الذي كان سعيدا في طفولته، وهو يعرى شجرته ويسقيها، ويحن إليها، ويتفقدنا عندهما يعود إلى القرية، سيعاني من انفصال الشجرة عنه، وسيستوعب كل محاولاته للقبض على أبعادها الجسدية بالفشل، صحيح أن ترميز الشجرة لتكون تعبيراً عن الاتصال بالمرأة أو بالحياة، يستند في التراث الديني، إلى «شجرة الخلد» أو «شجرة المعرفة» ولكن القصيدة، وهي تجسد الأبعاد الرمزية لتلك الشجرة لا تتحرك ضمن إطار المنع الإلهي بعدم الاقتراب منها، لأن الشجرة نفسها غدت يابسة وقاسية الأمر الذي عطل قدرتها على الخلق والانجاب والحب، وسلب منها ما تحمل من طاقة كاملة للتواصل مع الحبيب:

إن التي من أجلها عوت

إنسانة يابسة أو شجرة

تصوحت فيها الغصون البائسة

جف العطاء في عروق حبها

كأنها قد نسيت كل الليالي الرائعة

واحتقرت قلبك حين لم تعد في قلبها

خانتك، خانت عهد حب

كنت مخطئا حين ظننت أنه ليس يموت^(١٢)

إن بنية القصيدة ولفتها جعلها قريبة من لغة الطقوس الأسطورية، فهي، من جهة تمثلي بالبقاء والألم على موت الشجرة، وهي تستهدف من جهة أخرى، استعادة ذلك الزمن الذهبي حين كانت الشجرة تنفجر بالنضارة والحياة، ولكنها في الحالتي تظل مؤمنة بنسبية القيم والأشياء، لتغوص مسألة الخلود، مسألة عرضية، وليموت الحب، يموت الخصوصية، وانطفأ الشهوة للحب والحياة. أما الأمر الثاني الذي بدأ الفتى يكتشفه في سنه المدرسية الأولى فهو إشكالية مريم. ولا شك أن هذا الاكتشاف يشكل في تلك المرحلة الوجه النقيض لما ترمز إليه الشجرة. فإذا كانت الشجرة تؤثر في تلك المرحلة على ما تنطوي عليه حياة الشباب من حب وإقبال على الحياة، فقد شكلت مريم حجابا يحول بين الفتى وبين الحب لأن مأساتها صبغت حياة القرية «بخطوط سوداء أو حمراء أو قبل ببحرها أو طمسها أو التغاضي عنها»^(١٣).

من هنا استقل شخصية مريم فاعلة في وجدان احسان عباس، وستظل تحولات شخصيتها وثيقة الصلة بتحويلات شخصيته، فإذا كان الذهاب إلى حيفا يجمع بداية الاتصالات الجذرية في شخصيته صاحب السيرة نظرا لأن هذا الذهاب سيشكل نقطة البداية في تطوُّف طويل يخرج من عالم الريف إلى عالم آخر، فإن احسان عباس - الفتى كان ينهب إلى حيفا وهو يحمل «هدفا سرياً»^(١٤) لم يبع به لأحد. وهذا الهدف يتمثل في البحث عن مريم، والتخلص منها. لكي يبيع الأسرة من عبورها بالحنن والانكسار، صحيح أن مريم ستتلاشى، وإن كان ذلك على نحو مؤقت، من ذاكرة الفتى في خضم المواجهة مع الحياة في حيفا، ولكن شخصيتها التي تستتيقظ في وجدانه عند سماعه

لاسمها يقال على نحو عابر^(١٤)، يشير إلى أن خط اختيار الفخامة والجري وراء غوايتها يخضع في غربة الراعي للكثير من القيود، وإن ظل يدور في أعماق الشخصية أكثر مما يتجلى في العالم الخارجي.

تتجسد أكثر التحولات أهمية في شخصية احسان عباس - الفتى وهو طالب في مدينة حيفا في عشرين مهين يشكلان معا طبيعة ذلك الفتى الشغول عن اكتشاف جوانب الحياة في هذه المدينة، فضاءات التعليم . أما البعد الأول فيتمثل في الحياة البسيطة لاحسان عباس في بيت الشيخ أحمد السعدي، ومساعدته له في كتابة الأحجية والتعاويذ. وقد وصف احسان عباس هذه التجربة المثيرة بقوله، «تأثرت على أداء ما قاله الشيخ بكتابة السور القصيرة بحروف مقطعة، ثم خطر لي أن الحجاب قد يلقي في مكان غير نظيف أو غير طاهر، واستولى على هذا الشعور بقوة، فجعلت أكتب في الحجاب حروف الأبجدية الانجليزية أو أكتب بعض الأغاني الريفية بحروف مقطعة، دون أن أخبر الشيخ بالتفسير الذي حدث»^(١٥).

إذا كان هذا النوع من الكتابة يخضع لطقوسية محددة، تنزع في نهاية المطاف منزعا عمليا، فقد خرج الفتى من برائن تلك الطقوس على نحو يشي باستئلال الشخصية، وكانت تغييراته للحروف المكتوبة في نصوص التعاويذ، وإن تمت باسم الحرف على المقدس، ترمز إلى تعرية العملية برمتهما وتجريدها من قداستها الزفية . ولكن هذه التجربة التي خلقت نوعا من الصراع في نفس الفتى، تتحول في رواية اميل حبيبي «سرايا بنت الغور» لتصبح امتدادا لعالم الطقوس الأسطورية، بصرف النظر عن مدى الاتفاق في التفصيل بين الرواية والسيرة فلم تعد هذه الحكاية كما ترويهما غربة الراعي تعبر عن حكاية وقعت في زمن مضى بقدر ما أصبحت واقعا حيا يتجسد في الحاضر المستمر، يقول حبيبي:

«ما من رفيق حبيبي إلى لغة أمي وأبي، كما حبيبي إليها هذا الشاب ابن شيخ عين غزال منذ أن أشركني في كتابة التمام الساذجة وطبها في فصاصات دقيقة، كان والده يطمئن بها القلوب الواجهة على مصر أحبابها الغياب... ومن تلك التمام بيتا شعر حفتها منذ ذلك الوقت البعيد وعدت إليها كلما اقتعدت ما أطمئن به قلوب الصابرين والصابرات على فراق الأحبة صرا جعلا.

عسى الكرب الذي أسمى فيه يكون وراءه فرح قريب فيأمن خائف ويملك عان ويأتي أهله النائي الغريب

فهل يكون وجه الشبه بقية أمل في فعل هذه التعمية أو سواها من تماثل ابن الشيخ؟ أو يكون وجه الشبه أنك لم تتمن «التقاء» بطل من ذلك الزمان، كما تمنيت التقاء، ولم تحقق هذه الأمنية»^(١٦)

فإذا كانت غربة الراعي تقدم لنا هذه التجربة من خلال سرد متجدد من العاطفية، لا أثر فيه للرومانسية فإن «سرايا بنت الغور» تنتزع المشهد من سياق الزماني المحدد، لتدخله في سياق فني مرتبط بأفاق الرواية وتحولاتها، فلم تعد كتابة التعمية عملا فرديا سريا، بل

صارت ترمز للعودة إلى فلسطين، أو للفرج بعد الشدة، كما يعبر بيتا الشعر، وغدت مرتبطة بإحدى اللحظات النابضة بالحياة، وإن كانت تقمس جذورها في لحظات مترعة بالألم والحزن.

أما البعد الثاني فهو يتصل بالإنابيع الثقافية التي بدأ الفتى يتصل بها، وتسهم في تشكيل وعيه وفي إخراجها من عالم الضيق لأن طفلا قرويا، سانجا مثله لم يكن في مقدوره أن يوسع الدائرة التي يتحرك فيها ولعله ليس من قبيل المصادفة أن تحتل الرسالة^(١٧) مركز الصدارة، وأن يكون لكتابتها وشعرائها دور أساسي في صياغة وجدانه، لأن ذلك سيسير إلى مرحلة مهمة يرتبط فيها احسان عباس بالقاهرة، وجامعتها والحركة الثقافية فيها.



تنتقل غربة الراعي على صعيد المكان بين فضاءات متعددة في فلسطين وفي بعض عواصم الاقطار العربية، فهي تبدأ من عين غزال، وتدر بحيفا وعكا والقدس وصفد، وتنتقل بين القاهرة والخرطوم وبيروت وعُمان. وعلى الرغم من كون التحولات الشخصية في السيرة مرتبطة بالتحولات المكانية، إلا أنها لا تنبثق عنها بالضرورة. فقد سعت غربة الراعي إلى تشييد فضاء متماسك، لأن عنوانها بما ينطوي عليه من دلالات فلسفية وشعرية، يوحد مسارات تلك الأمكنة نحو بؤرة بعينها، ويجعلها بما تنطوي عليه من تحولات تشير إلى الحضور القوي لذلك المكان الغائب الذي تنهي العودة إليه غربة ذلك الراعي، لقد نقل انتقاله بين تلك المدن، يؤكد غربيته العميقة التي يتشكل فيها مع الشخصيات التي كتب سيرتها كالشيخ حديدي والحسن البصري والشريف الرضي وبدر شاكر السياب، مثلما يؤكد تمسكه بشخصية الشاعر - الراعي التي تعتمد أن يقتل موهبتها فيما بعد، وهي شخصية رسمت سيرتها الشابة، ضمن تجربة شعرية تستوحى الشعر الرعوي الغربي، وتعيد تشكيل الواقع في إطار تقاليده وأخيلته ولغته^(١٨). ومن هنا ظلت التحولات في شخصيته بمثابة تنوعات معرفية، لا تغير الإيقاع الرئيسي في تجربته. لا ريب أن ذهاب احسان عباس إلى الكلية العربية في القدس يشكل أكثر المراحل أهمية في بناء شخصيته، فذهابه إلى هناك وخصوعه لتعليم منهجي منظم وبرنامج تعليمي محددة، وفر له فرصة لقاءات عميقة، جعلته يكتشف أعماقه ويحدد مسيرته الشعرية والنقدية وإن ظلت تجربته في الكلية معزولة عن الحياة العامة في فلسطين وما كانت تعور به من تفاعلات.

تشكل إشارة احسان عباس إلى هاملت^(١٩) التي جاءت إبان حديثه عن سنوات الدراسة في تلك الكلية (١٩٣٧ - ١٩٤١) مفتاحا لقراءة تحولات مهمة في شخصيته. فهذه الإشارة تشكل على المستوى الفني تناسقا قلابا للإدراك ينشي ترابطا في المعنى داخل السيرة، لأن علاقة احسان عباس بتلك الشخصية تتجاوز البعد المعرفي الخالص، لتعدو علاقة ذات أبعاد نفسية وفكرية. فقد غدت شخصية هاملت كما يقول احسان عباس

«الصادق المرافقي في الكليّة وعندها، قرأتها في الكليّة مرّات ومرّات وأظنّها لو نلت حياتي بلون خاص» (٢٠).

إن تأمل أبعاد تلك العلاقة التي كانت تقوم بين احسان عباس يوم كان في العشرين من عمره وبين هاملت يبين أنّها كانت تقوم على علاقة قريبة من التقمص الوجداني (٢١) Einführung).

يشير التقمص الوجداني إلى علاقة جمالية وسيكولوجية مع نص أدبي معيّن تقوم على الفهم الحدسي له، والفهم الحدسي تال الفهم العقلاني للنص، ولكنه يختلف عنه في درجة العلاقة حيث تقنّى شخصية المتأمل في الموضوع المتأمل، يغدو كما يقول شليجل Schlegel قادراً على أن يدخل في تركيب كائن أجني، يعرفه كما هو، ويصنفي إلى الكيفية التي أصبح بها كذلك (٢٢).

لهذا لا يكفي احسان عباس بالإشارة إلى المسرحية، وعمق تأثيرها في بنائه الوجداني، بل يقتطف منها مقطعاً دالاً، يجي في المشهد الأول من الفصل الثالث، وهو حوار مباشر بين هاملت وأوفيليا ليتلور بعد أن تتصاعد أزمة هاملت ويكتشف مقتل أبيه، وخيانة أمه، وتأمّر عمه.

هاملت : ها، ها، أغيفه أنت؟

أوفيليا : سيدي!

هاملت : أجميلة أنت؟

أفيليا : ماذا تعني يا سيدي؟

هاملت : أغني، إن كنت عفيفة ، وجميلة معاً، وجب على عفاك أن يجهل الوصول إلى جمالك محرماً.

أوفيليا : وهل للجمال يا سيدي ما يتعاطاه خير من العفاف؟

هاملت : بال ضبط للجمال قدرة على تمويل العفاف إلى الفجور، أشد ما للعفاف من قدرة على قلب الجمال إلى صورته ، كان هذا القول يوماً من الأضداد، ولكن عصرنا هذا قد مده بالرهان . كنت أحبك يوماً.

أوفيليا : يقيناً ياسيدي لقد حملتني على اعتقاد ذلك.

هاملت : كان عليك ألا تصدقيني فالفضيلة لا تطعم جزعنا القديم إلا ويظل فينا شيء من مذاقه . ما أحبيبتك قط.

أوفيليا : إذن فقد خدعت.

هاملت : إنهمي إلى ديسر الرأفيات أنريدين أن تلدي الخطأ؟ أنا نفسي على قدر من العفة، ولكن يوسعي رغم ذلك أن أتهم نفسي بأمور هي من الأثم، ما يجعل أمني تتمنى لو لم تكن ولدتي. إني شديد الكبرياء . حقود الذار عنيد الطموح . ورهن إشارتي من الأثم ما يعجز فكري عن حصره، وخيالي عن تحديد شكله، ووقتي عن تنقيده، فما الذي يترتب على الذين مثلي أن يفعلوه، إذ يظفون بين السماء والأرض؟ كلنا أنذل وأوغاد. إياك أن تصدقي

واحدا منا، أذهبي وترهني. أين أبوك؟
أوفيليا : في البيت يا سيدي.

هاملت : فليطلق المصارع على نفسه، لكي لا يلعب دور - الآلهة المافون في بيته وداعا.

أفيليا : (جانبا) أعينته أيتها السموات الخيرة!

هاملت : إن كنت ستزوجهيني أعطيتك مهراً هذا السوءاء، لن تنجي من اللذمة ولو كنت عفيفة كالجلد ، نقي كالثلج. إنهمي إلى السدير وترهني، وداعا. وإن كان لا يد لك من الزواج، فتزوجي أحد البلهاء، إن العقلاء ليطعون تمام العلم أي بهائم تجعلن أذنن منهم. إلى السدير أذهبي وأسرعني . وداعا.

أوفيليا : (جانبا) يا قوى السماء أعيدني إلى رشدي!

هاملت : لقد سمعت الكثير عن أصيافكن وطلائكن وهيكن الله وجها وتجعلن لكن وجها آخر. ترقصن وتكتبرن وتلتفنن ، وتلفن مخلوقات الله بأسماء من عندكن، وتجعلن للخلعة حجة من جهلكن. عني بكن ، لا أريد ممكن شيئاً بعد - إنه ليجنني . أسمعني ، فلنمنع الزواج! أما المترجون سابقا، فكلهم سيقفون على قيد الحياة إلا واحداً، ويبقى الآخرون على حالهم عليك بالدير أنهمي (٢٣).

تحتاج معرفة العلاقة بين احسان عباس - الشاب وهاملت إلى قدر كبير من التحليل. فلا شك أن اقتطاب احسان عباس لهذا المشهد الطويل ليس اقتطافاً مجانياً، فهو يشبه على الصعيد الفني استخدام القناع في القصيدة ، أو القبول بوساطة جمالية بين الكاتب والقارئ (٢٤). يتمتع السارد بوساطتها عن الحديث بضمير المتكلم، ليقوم المشهد المقتطف بتدعيم حضور السارد على مستوى الرؤية، وإن ظلت علاقة السارد بالمشهد المسرحي، قياساً إلى علاقته ببقية العناصر في السيرة تقوم على التفاوت، في حين تقوم العلاقة بين السارد وعناصر سيرته على التزامن على أن أبعاداً كثيرة في غربة الراعي حملت احسان عباس على اكتشاف هاملت ، ليقود جزءاً من كينونته الوجدانية ، تعود بعض هذه الأبعاد إلى عالم الطفولة، حيث حكاية مريم، التي ظلت تجلياتها ترافقه، ليعيد اكتشاف أبعادها عدة مرّات.

يمكن للدارس أن يقرّر بين مريم وأوفيليا، من بعض الجوانب وإن كانت مريم تجمع بين بعدي الإشكالية التي أثارها هاملت عندما رأى أوفيليا تصلي وسألتها عن عقابها. فمريم فتاة جميلة، قادرة على التحدي والاختيار، لا تقبل كبير وزن للوشائج العائلية، لهذا تفتار قاتل عمها لتهرب معه وتزوجه منه.

وإذا كان احسان عباس، في المرحلة السابقة، قد رأى المشكلة من جانبها الاجتماعي الذي يهتّم بسمعة العائلة وكرامتها، فإن حضور مريم الخفي في المشهد المسرحي، يبين أن مريم بدأت في وجدان احسان

عباس - الشاب - تتخلص من أبعادها الاجتماعية المحددة، لتجلى على مستوى فلسفي-إنساني، يطرح علاقة الحب، في مستوياتها الوجدانية والفلسفية، وعلاقة الإنسان بها، من منظور جديد.

لذا شكلت مريم شبحاً ظل كشبح والد هاملت يظهر ويختفي، فهو يتذكر حكايتها بمجرد سماع امرأتين يذكران اسم مريم، ويكتب الى احمد سلامة، قريبيه وصديقه، رسالة تحرك الشرطة ^(٢٥)، فتتلاشى مريم، وتبقى في اللاوعي، فربما في الحلم، فيقوم من نومه فزعاً، ويكتب لها رسالة يؤنبها فيها بشدة ^(٢٦)، وإذا كان احسان عباس يتصالح مع شبح مريم في خاتمة السيرة، لينطوي موقفه النبيل منها على «تردد هاملتي» ^(٢٧) صاحبه قديماً كما يقول، فإن هذا التصالح يجيء وقد اكتسب احسان عباس رؤيته المتقدمة للانسان والعالم، هذه الرؤية التي يجري التعبير عنها ببساطة متناهية وإن ظلت تنطوي على عمق مثير. كلما تجيء بعد أن استكملت الغربة عناصرها في حياة الراعي، فقد درس وعلم وارتحل، وعاش تجارب ملوثة بالحزن، صبغت رؤيته بالتشاؤم، وعرف الحب الخائب، ويرم بالحياة وتعذب من العالم. لهذا يقول بوضوح آس، يسمي الاشياء باسمائها

«وإذا كان هناك من أحد اتقدم إليه بالاعتذار، فيأتي اليك يا مريم سالم خليل أتوجه بأسفلي واعتذاري، كنت مغموراً بقيم المعايير، المستمدة من قيم الريف، حين لم أستطع أن أرى في موقفك ثورة تقايد هي القيد بعينها... إن مجتمعاً وقف كهذا يرى في تلك نظيراً لشرف العاقلة، لم يكن ليفقد عند قتل امرأة واحدة، وإنما كان مليئاً بالعطف على كل فرد. امرأة كان أو رجلاً، يعمل على وجهه إيماءة التحدر. اليوم وأنا أتطلع الى الماضي البعيد، أجدك لم تقنعي بالثورة من أجل الحب، بل أمنت في التحدي، حين أحبيت قاتل عمك. كيف غفلت عن كل هذه الإرادة يوم حققت ذاتها. حين شحيت في دروب الحياة معطل الإرادة ممزق النفس بين رسوم الطاعة وواجب العصيان. اليوم فقط وأنا أتطلع الى الماضي البعيد سقط عن عيني حجاب الغفلة الكثيف، لقد سخر الزمن مني حين امتد بي الى هذه اللحظة، التي تحطمت فيها جميع البنى المادية والمعنوية وعجزت عن الوقوف على أطلالها» ^(٢٨).

وإذا كانت قراءة هاملت في تلك المرحلة تنطوي على أبعاد قادمة من تجارب الطفولة في القرية، فإنها تنطوي على أبعاد تنبؤية، ولاسيما في موقفها من الزواج ^(٢٩)، وتستند قراءتها بعد زواجه استنتاجية، تنكئ على بعض أبعاد شخصية هاملت، الخصبة الواسعة الأفاق. وبخاصة في علاقته بالمرأة ونظرتها لها. ويبدو أن طبيعة تشكيل احسان عباس لصورة المرأة، ونظرتها إليها، في سن الشباب، متصلة بالكونيات الثقافية المتعددة، التي أسهمت في رسم صورة سلبية لها، وإن كانت تجربته، كما تحدث عنها بصراحة والم في هذا المجال. ظلت نقوش على ما يبدو من دعائم لها في عالم التشكيل الفني، فالشعر الرعوي الذي جذبه وبدا يشكل عله من خلاله، لا

يعود أن يشكل حلاً للتناقض القائم في ذاته بين العزلة والاندماج في الحياة الاجتماعية، فهو يخلق كبقية الرعويين من الشعراء، مجتمعاً مصغراً، يستطيع من خلاله الموازنة بين الحياة الفاعلة المتاملة، ويتمكن بواسطة وعوره ومعانيه أن يضع التامل وتخص الذات، محل أعياه الحياة العامة وتسوئتها، ليتمكن على حد تعبير فيليب سدني من اختصار المسافة بين الأطراف المتضادة ^(٣٠). لهذا يوضح احسان عباس أن نظرتة الى المرأة في تلك الأونة (عام ١٩٤٢ على وجه التحديد) كانت تقوم على ازواج وثنائية متباينة ^(٣١)، فقد نظم آنذاك قصيدتين متناقضتين في المرأة، تقوم الأولى على تصوير المرأة من منظور مثالي، في حين تقوم الثانية على تصويرها بوصفها كائناً متصنعاً ومخادعاً. وقد نظم القصيدتين في وقت واحد ورأى عندما قراها في الصباح، بأن شعوره كان صادقا في الحالين.

ويبدو أن قراءة احسان عباس لشعر إلياس أبو شبة ^(٣٢) قد أسهمت في رسم صورة للمرأة تتميز بالشهوانية الفطرية، كما أن قراءته لقصائد محمود محمد شاكر التي كانت تنشر في «الرسالة» تحت عنوان ثابت من ديوان البغضاء ^(٣٣) أكد صورة المرأة الغادرة، التي لا تقيم للشل والغيم كبير وزن، من هنا كان من المنطقي أن تتلاشى رغويات السعادة التي تجسد علاقة الحب السعيدة بين شاب ومحبوبة، لتسود في شعره ورعية الذات المفردة، الحزينة التي تقف من المرأة، ذلك الكائن الذي لم يعرفه احسان عباس - الشاب - إلا لها خاطفاً، موقفاً ينطوي على قدر كبير من البغض ولا يرى إلا تجلياته السالبة في عالم الواقع.

ولعل من الغريب أن يتوقف جبرا ابراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤) زميل احسان عباس في الكلية العربية، وهو يتحدث عن بعض ملامح من سيرته في شارع الامرات ^(٣٤) عند امرأة من منظور هاملتي فقد كتب فصلاً سماه أنا وهاملت وأوفيليا ^(٣٥) بين هو الآخر علاقته القوية القديمة بهاملت «كان يخالجني الشعور بأن أمير الدانمارك يتوحد في كل ما ناجي نفسه أو اختل بجيبتي أوفيليا..، ولكنني الى ذلك كله أغالب تلك الأحاسيس المظلمة بضرب من العناد الذي يصير علي بأن أمتلك من الحياة كل ما يثير الفيل والحواس جميعاً» ^(٣٦). ولكن التشابه في الموقف من هاملت، لا يعود الى تطابق بين المتطوئين في النظرة الى المرأة والحياة بين الزميلين عباس وجبرا، فإذا كان جبرا يتوزع، كما يتحدث في سيرته، بين امرأتين من لحم ودم، يراهما بين الشهوة ويرى في هذا التوزع، ضرباً من القلق الوجودي الخلاق الذي يشحن عله الفني برؤى ثنائية متقابلة (حيث ستمتلي أعماله الروائية يمثل هذه الثنائيات) فإن آفاق الاتصال بهاملت عند احسان عباس، قد قاد، كما تبين، الى نتائج مختلفة.

إن إيضاح أبعاد العلاقة بالمرأة وانعكاسات الظلال الهاملتية عليها لا تكتمل إلا من خلال معرفة العلاقة بين الأب والابن في غربة الراعي.

فلا بلن ينطوي على حب عميق لأبيه، لأنه يرى شقاءه وفقره،

ورغبته المخلصة في توفير سبل التعليم لابنه، لكنه يرى بالمقابل، سعي أبيه لكسب يصيب حياة أفراد الأسرة، بطابع من «العطف للقاتل»^(٢٧) تعود جذوره إلى زواجه، الذي كان ينطوي على إبعاد اجتماعية. نغدر الواجب والمسؤولية أكثر مما تقوم على الحب والاختيار الحر. وقد استطاع الأب أن يصيب حياة ابنه، على هذا المستوى، حين جعل حياته هو الآخر، تدور في الإطار الذي فرضته عليه ظروفه الأسرية القاسية. فاحسان عباس الشاب من هذه الناحية يشبه هاملت الذي يتحكم والده في تفاصيل حياته، رغم موته ويجعله يكره أوفيليا، لأن والده كان ضالعا في التآمر على أبيه.

ولكن الفرق النوعي بين احسان عباس وهاملت يتمثل في نقطة أساسية. ظلت تضبيب الإيقاع في غربة الراعي فإذا كان التوازن بين العالم الحقيقي والخيالي في حياة هاملت مختلا، كما يرى كوليردج^(٢٨)، وكاد يختل في غربة الراعي برغبة احسان عباس - الشاب - في ادعاء الجنون^(٢٩)، خلاصا من قرار الأب النهائي، فإن احسان عباس سرعان ما يعود إلى التوازن. لأن الواقع كان يعيد تشكيل رؤيته وأخيلته، ويضبط ما فيها من جنوح وانفلات.

ولقد كان احسان عباس - الزوج وهو في ذروة أزمته، يتذكر آياه وهو يشكو إلى أمه (جدة احسان عباس) ويبشها برغبته في الزواج، ثم يتذكر استسلام الأب وتضحيته^(٣٠)، فقتلاشي من نفسه، مظاهر الصراع، وأبعاده على مستوى الفعل لتتجسد من خلال الإبداع الشعري آنذاك عبر الانغماس الكلي في عالم البحث والدراسة والكتابة المتألقة فيما بعد.

ولكن مظاهر العلاقة بين الأب وابنه بما تنطوي عليه من أبعاد متداخلة لا تكتمل إلا بالوقوف عند مظهر آخر من مظاهر تلك العلاقة يجيء بعد أن قرر احسان عباس - المعلم - في ثانوية صفد، الذهاب إلى القاهرة، لإكمال دراسته الجامعية، بكل ما ينطوي عليه ذلك القرار، من أبعاد، تشير إلى تضويع الشخصية، وقدرتها على اتخاذ القرار متلما تشير إلى تحملها لمسؤولية تلك الأسرة التي بدأت بالتشكل التدريجي، وإن ظلت صورة الأب، غير معينة عن تفاصيلها. يقول احسان عباس:

«و في الليلة التي نويت أن أسافر في صباحها إلى مصر، رأيت فيما يرى النائم أني واقف عند شجرة الغردق التي يعلق الناس عليها مرق الثياب، اعتقادا منهم أن لا يد يكون ولي قد دفن تحتها. عند أرض لنا تقع عند قاعدة جبل الرأس، حيث الطريق التي تتجه من القرية إلى السوامر، والمطر يهطل بغزارة شديدة، وقد غمر الماء الطريق وأخذ يرتفع مع ارتفاع الجبل، وازداد ارتفاعه وأنا أصعد والسيدي يناديني أن أرجع، وأنا أقول له

سأترجل في الجبل إلى قمته، وعندها لن يدركني الماء. وكانت الأرض تزدان بالخضرة، كلما نظرت ورائي، حتى لقد رأى شجرة الغردق وقد غطاها الماء، ولكني على الرغم من ذلك أرى الخضرة تغمر السهل وعندما يش أبي من عودتي كنت عن النداء، كان حلمنا يستعيد

قصة الطوفان ونوح وابنه، وظل واضحا في ذاكرتي سنوات بعد ذلك»^(٣١).

ليس من الصعب أن يتبين القاريء كما وضع احسان عباس نفسه، صلة هذه الرؤيا بالعلاقة بين النبي نوح وابنه، ولكن الحلم الذي يستعمر من الطوفان عناصره الأساسية، يخالف المشهد الطوفاني في نقطة مركزية، تتمثل في نجاة الابن وتلاشي صوت الأب، بعد أن رأى تصميم ابنه على الذهاب ليحل مشهد الخضرة التي تغمر السهل بديلا عن الأب الذي يصرخ على ابنه ويدعوه للعودة.

إن الابن الذي يستجيب لقرار أبيه، فيما يخص حياته الأسرية يتقدم على إرادة هذا الأب عندما تتصل المسألة بالعلم. لقد صار الابن الذي غسّلت الأمطار الغزيرة (الذي صار يهتم بالله بعد أن كان يهتم بالثأر المقدسة)^(٣٢) يؤمن بأن العلم وحده هو القادر على تجديد طاقة الحياة، وهو القادر على الأخذ بيده نحو عالم أكثر خصوبة وبهجة من علله الأرضي.

كان الحلم ينبئ أن الرحلة ستكون رحلة تجديد، ينتصر فيها الابن ويحقق فيها ذاته، ولكن عناصر كثيرة جاءت من خارج الحلم، لتخضعه لسلطان الواقع، أسهمت في تدمير ذلك الحلم، وجعلت انتصار الابن، وتحقيقه لذاته، يضع في إطار انكسار الحلم الجماعي، بسقوط فلسطين، وخروج الأب والأسرة والقرية إلى عالم من المعاناة والشقاء، ألقت أبعاد ذلك الصراع تماما، فتوفق احسان عباس عام ١٩٥٨ عن كتابة الشعر، وبدأ صوت الدارس والباحث فيه، يطغى على صوت ذلك الشاعر القليل، الذي جاء قتله، محاولة لخلق أبعاد ذلك الصراع القديم في أعماقه، وتحويلا لطاقتة إلى عالم آخر تنحصر فيه ذاته في ضوء مفاهيم وأطر وقضايا تتطلب قدرا من الموضوعية والتجرد، واليعد عن عالم الذات وأزمته لتحقيق فيه إنجازا متميزا على صعيدي الكم والكيف.



وبالمقابل فإن إدراك جوانب التحول في شخصية احسان عباس على المستوى النفسي، لا تكتمل إلا بقراءة للوثرات الثقافية التي أسهمت في تشكيله. وإذا كان تتبع تلك المؤثرات، في ضوء نتائج احسان الخترامي الأطراف أمرا يقرب من الاستحالة، فإن تتبع تحولات الشخصية في ظلال المؤثرات الثقافية، كما تتجسد في غربة الراعي ضروري، لأن العلاقة بين التحول الذاتي والفكري في السيرة واضح، وقابل للتشخيص.

تبين السيرة الذاتية أن احسان عباس بدأ يتكون على صعيد الأدب في إطار خطين سارا متوازيين حقبة طويلة من الزمن قبل أن يقوم الناقد في احسان عباس بتوحيد قسري لهما. فقد بدأ احسان تجربة شعرية تسوحي تقاليد الشعر الرعوي الغربي ليقوم من خلالها بقراءة واقعه وإعادة بنائه، وليخلق ريفيا مثاليا يعيد فيه تشكيل أنماط الحياة كما يجب أن تكون متلما بدأ في الوقت نفسه مسارا نقديا ينطلق من الشخصية وأبعادها بالدرجة الأولى. وقد كان لافتتاحه على قراءات

بعينها في النقد الأوروبي كدراسته العميقة لـ «دهور الغرب» للنائد الحضاري الألماني أوزفالد شينجلر^(٤٣) ودراسة الناقدة مود بودكين عن النماذج العليا في الشعر^(٤٤) دور مهم في إعادة اكتشافه للكثير من الشخصيات التي كتب سيرتها النقدية.

وإذا كانت مأساة فلسطين قد بينت له ما يكتنف تجربته الشعرية من سمات في ضوء التجربة نفسها، وفي ضوء تلقاها الذي لم يرتح له الأمر الذي جعل تلك التجربة تتلاشى تماماً، فإن التحولات الثقافية الهائلة التي عرفتها شخصية احسان عباس، لا تندرج في إطار الأبعاد الأكاديمية التي وصل إليها، وإن ظلت تلك المراحل تشير إلى التفاعل الخلاق بين الثقافي والحياتي، دون أن تبرز الجوانب الذاتية لديه في تشخيص المسألة المدرسة، مهما اقتربت منه.

ولكن فن السيرة يظل يحل موقعا متميزا في دراساته النقدية، على مستويي الرؤية والممارسة وتظل كتابته فيه تجسد العديد من تحولاته الفكرية والثقافية والنقدية. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يبدأ احسان عباس حياته بالكتابة عن أبي حيان التوحيدي، وأن تراقبه سيرة أبي حيان النقدية، بأطوارها المتعددة، كما وضع في مقدمة كتابه عنه، من صفد إلى القاهرة إلى الخرطوم، وأن يجد في الاقتراب من أبي حيان التوحيدي، تجسيدا لما كان يعانيه الراعي المعاصر من غربة وشقاء، وتعيش. كما أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون دراسته عن بدر شاكر السياب، آخر سيره النقدية وأن يقع الحسن البصري والشريف الرضي بينهما.

لقد كان احسان عباس يختار شخصيات، لا يفترض قداستها، أو بريقها، بل كان يرى تميزها بوصفها قادرة على الانكسار على خطاياها الشعري أو الأدبي أو الفكري وحده في مواجهة سلطة الخطاب السياسي أو الاجتماعي، وتؤثر العزلة والسفر في مواجهة التيار العام، على الانخراط في النفاق، وتحتمل الاحباط والفقر رغم ما تتميز به من ريادة وأبداع.

وإذا كان احسان عباس يبين وهو يكتب سيرة أبي حيان التوحيدي النقدية المنهج الذي توصل إليه بعد أكثر من عقدين من الزمان بقوله

«لقد وجدت البديل في رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنقدية، وفي نقل الصراع بين التوحيدي ومجتمعه، في تصوير القضيّة الجديدة التي نسميها النشأة الأولى. وفي الحديث عن الهوة المرامية الأطراف بين الواقع والميادي المثالية»^(٤٥).

فإنه، دون أن يصرح بذلك، يعود إلى مفردات ذلك المنهج في كتابة سيرته الذاتية، فهو يحرص على تتبع النمو والتغير في النحني الشخصي، من خلال الربط بين الخاص والعام. لهذا تبين «غربة الراعي» وإن كان ذلك بقدر كبير من التواضع وعدم الرغبة في البوح، التجلي الفردي للشخصية، وما ينطوي عليه ذلك التجلي من أبعاد نفسية مرتبطة بالطفولة، كما تبين السياقات الاجتماعية والتاريخية

الحاملة لذلك التجلي الفردي إضافة إلى الإبداعات التي قدمتها والسياقات التي ولدت فيها.

وإذا كان منظور احسان عباس النقدي، في تحليله للشخصيات التي كتب سيرتها النقدية، لم تشكل من طريق تبني مناهج نقدية غريبة جاهزة، ولم يقتنع بالمحادثة أو بالثرات، فإن حديثه في ختام غربة الراعي، الملاءم بالكثير من الحزن والمرارة، يؤكد ذلك فهو يقول

«اعتقد أنه ليس من حقي أن افرض مفهومات عصري على عصور تالية، ولا أن أرسم لها منهجا أعده - غير صالح لها - قبل أن أرسمه على الورق»^(٤٦).

ولكن احسان عباس ظل يقارب سيرته على نحو متوازن فقد اصطفى في ذاكرته خطوطها العريضة، وأخذ يرسمها بريشة الناقد القدير الذي يتجنب الخوض في التفاصيل الدقيقة ويسعى إلى اختيار الفكرة، وتجريد الأبعاد، والاحتفاظ من تجليات الحياة بما يتبقى في الذاكرة والوجدان بعد وقت طويل.

الهوامش :

١ - صدرت غربة الراعي، عن دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٩٦، وصدرها احسان عباس بقول هزليطس، «لا تستطيع أن تطوّر في النهر نفسه من زين».

٢ - انظر احسان عباس، فن السيرة، بيروت، ١٩٥٢، ص ٤، حيث يبين عن علاقته بفن السيرة «فصور هذه الفصول التي كتبها رغبة ذاتية مغلقة في أن أعرض موضوعا أحبيته، وعشيت في تجارب أصحابها مدة من الزمن، ولشغفي بتلك التجارب استلكرت من الأمثلة».

٣ - انظر حول مفهوم الميثاق الرعوي، فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم علي حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٢ وما بعدها.

٤ - احسان عباس، غربة الراعي ص ٦ حيث يقول «فأنا على علم بمختلف الأساليب التي سلكتها كتاب قبلي في كتابة سيرهم (ولعل من أغرب ما قرأته منها فصول من سيرة الروائي الكبير نجيب محفوظ) ومع ذلك وجدتني اخترت في كتابة سيرتي أسلوبا بسيطا كأنه حكاية ممتدة، مراعيًا إلى حد كبير التدرج الزمني لاعتقادي أنني لا أنوي أن أقدم للناس رواية، حيث يستطيع الكتّاب أنفسهم أن يتلاعب بالزمن فيقدم ويؤخر، ويطلق العنان لخياله في بناء شخصيات لم تعيش على هذه الأرض».

٥ - المصدر نفسه، ص ٩ وبعد ذلك يقول احسان عباس السارد، مشاهد الطفولة العربية بضمير الغائب ليقول بكلمته ويسايلته «لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاته أن يسرى أن درب الحياة التي يسلكها الناس تقضي بهم إلى مذبلة، ص ١٠».

٦ - يلتفت احسان عباس سيرته بقصيدة هي، منقط الشجرات الثلاث الشجرة - الحياة - المحبوبة - ص ٢٦٨ - ٢٧١، وهي قصيدة تضيء أبعاد السيرة، وتوضح العديد من رموزها.

٧ - احسان عباس، غربة الراعي، ص ٩-١٣.

٨ - المصدر نفسه، ص ١٥-٢٠.

٩ - المصدر نفسه، ص ٢٢.

١٠ - المصدر نفسه، ص ٢٤.

١١ - المصدر نفسه، ص ٢٧١.

١٢ - المصدر نفسه، ص ٤٠.

١٣ - المصدر نفسه، ص ٤٢ حيث يقول

- ٣١ - إحسان عباس، غربة الراعي ص ١٥٩.
- ٣٢ - المصدر نفسه، ص ١٥٤، ويمكن للقارئ أن يرى مثلا من هذا الترموز الذي يصور المرأة برصفا مبداء للذة من الفسق في قصيدة أبيها إبراهيم الصنعاني في دراسته للشارب إليها ص (٢١) ومطالعها: أنهي أنهي فقد فصح الليل فحينئذ الفحشاء في الأضلاع.
- ٣٣ - المصدر نفسه ص ١٥٤، وقد نشر محمود محمد شاكر في مجلة «الرسالة» أربع قصائد تكشف في مجموعها عن علاقة حب خائبة، وتصور المرأة تصويرا قبيحا كقول
- داري الحبة الرطاء أجمل منظرا وألين ممسا من ذي الكواكب
الأرق يد، وأذهب بنفك رغبة فمن حسنها ناب شديد المعالجب
وقد نشرت القصائد: انتظري بغفي، حرة غفوق في السنة الرابعة عام ١٩٣٦، في المصحف ٩٠٥-٩٠٦، ١٢٥١، ١٨٥٠ ونشرت قصيدة السبت التي (التي) اقتبس الدراسة البيتين السابقين منها) في السنة الخامسة عام ١٩٣٧، ص ٦٩.
- ٣٤ - جبر إبراهيم جبرا، شارع الأمرات، فصول من سيرة ذاتية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.
- ٣٥ - المصدر نفسه، ص ٢٥-٣٨.
- ٣٦ - المصدر نفسه، ص ٢٥.
- ٣٧ - إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٥٧.
- ٣٨ - انظر، هامش بين العتب وضرورة الفعل، مقدمة جبر إبراهيم جبرا الهامات، أمير الدانمارك، ص ٩.
- ٣٩ - إحسان عباس، غربة الراعي ص ١٢٣ حيث يقول
بأن هاملت هنا بظاهرها حالة تشبه الجنون، كان يهدف في الطريق الوحيد لانتاع والذي بالعجول عمارسه، ولكني لم أستطع أن أجعله بابنه المنظم الذي كان يعلق عليه آملا عريضة.
- ٤٠ - المصدر نفسه، ص ٣٨-٣٩.
- ٤١ - المصدر نفسه، ص ١٧٢-١٧٤.
- ٤٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٧ حيث يبرز إحسان عباس عصر النصارى في تفكيره النقدي وإبداعه الشعري في مرحلة الدراسة بالكلية العربية. يشير إلى مرحلة لاحقة بدأ للماء بإبرام فيها النصارى، وهو يرى أن النصارى كانت ترمز في فكره وكتابات أنذاك إلى الطموح، في حين ظل الماء يرمز إلى فكرة التغير المستمر والتحول الدائم، كما عبر عن ذلك في قول فرقلطس في مقدمة الكتاب
- ٤٣ - ظهر كتاب *Untergang des Abendlandes* بين عامي ١٩١٨ و١٩٢٢، وقد قرأه إحسان عباس في تلك المرحلة المبكرة وظهر تأثيره في دراسته عن أبي حيان التوحيدي حيث افتتح به تلك الدراسة (انظر، أبو حيان التوحيدي، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦، ص ٩) وفي مقدمة فن السيرة، بيروت، دار الثقافة، ١٩٥٦، ص ٧.
- ٤٤ - ظهرت دراسة بروتين Archetypal Patterns في عام ١٩٢٤ وقد أضاف منها إحسان عباس في تحليل النماذج العليا في شعر إلياس شبيكة التي تعرف على شعره ميكرًا. انظر فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، ١٩٥٥، ص ٢٢٤ ٢٢٨
- ٤٥ - إحسان عباس، أبو حيان التوحيدي، ص ٥ وانظر دراسته عن الشريف الرضي، بيروت، دار بيروت - دار صادر، ١٩٥٩، ص ١-٥ ودراساته عن السياب، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، بيروت دار الثقافة، ١٩٦٩، ص ٧، حيث يوضح إحسان عباس منهجه في دراسة تلك الشخصيات بكلمات لا تكاد تختلف كثيرا عن حدود النص القفص في التوحيدي
- ٤٦ - إحسان عباس، غربة الراعي، ص ٢٦٦.
- ٤٧ - أريد أن أكتشف أين تسكن ومريم، لعلي أسهل الطريق إلى التخلص من علوها، وأريد الأسرة من عائلتها، هذا، (هدف شعري) ما ليح به لأحد.
- ٤٨ - المصدر نفسه، ص ٦٦ حيث يقول
وكنيت أدرك أنني - بهذا الشعر - أسير وراء أضواء مضللة، فكنت أثنى في هذه اللوحة الكبيرة تسمى مريم.
- ٤٩ - المصدر نفسه، ص ٧٠.
- ٥٠ - أميل جيبسي، خرافية سراليا بنت الفحول، حيفا، دار عريشك، ١٩٩١، ص ٧٨-٧٩. ولعل من الطريف أن عبد الوهاب البياتي وهو يكتب شهادته عن علاقته بإحسان عباس يعود مرة أخرى إلى لغة التعاويذ فيقول: «واتا حين لهذا العالم الكبير الذي كان لكتابه عني فعل السحر أو فعل الحجاب بلغة الصوفية فلقد متخفني وأنا في مقتبل العمر وفي بداية الضمار قوة هائلة». ندوة إحسان عباس من ٢٥-٢٦/٢/١٩٩٨ مؤسسة عبد الحميد شومان.
- ٥١ - المصدر نفسه، ص ٩٢-٩٣. وانظر الحوار المهم الذي أجراه فيفصل دراج ومريد البرغوثي مع إحسان عباس، بعنوان، أنا ذلك الراعي، مجلة الكرمل، العدد ٥١ (١٩٩٧).
- ٥٢ - ١١٤ حيث يتحدث بأسهاب عن دور القافرة في تكوينه الفكري والثقافي
- ٥٣ - حول هذه التجربة الشعرية انظر دراسة بكر عباس لإحسان عباس والبحث عن البطل، حديث ذاتي، المنشورة في: دراسات عربية وأسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين، تحرير واد القاضي، بيروت، الجامعة الأمريكية، ١٩٨١، ص ١-٢٢. وانظر دراسة إبراهيم السباعي، إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، مقدمة في قراءة شعره في محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير إبراهيم السباعي، بيروت دار صادر، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧، ١٨٩-٢٠٥.
- ٥٤ - إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٢١ وما بعدها
- ٥٥ - المصدر نفسه ص ١٢١
- ٥٦ - حول هذا المصطلح انظر.
- ٥٧ - Metzler Literatur Stichwoerter zur Wellliteratur
herausgegeben von: Gunther und Irmgard schweikle,
Stuttgart 1984, 112 ff.
- ٥٨ - وانظر كذلك ك ر روثفن K.K. Ruthven، قضاي في النقد الأدبي ترجمة، عبد الجبار المطلي، مراجعة، محسن جاسم الموسوي، ص ١٩٨ وما بعدها وانظر، زكريا إبراهيم مشكلة الفن - القاهرة، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ص ٢٢١ وما بعدها
- ٥٩ - ك ر روثفن، قضاي في النقد الأدبي ص ١٩٩.
- ٦٠ - إحسان عباس، غربة الراعي ص ١٢١-١٢٢ ومن الجدير بالذكر أن إحسان عباس يعتمد على ترجمة جبر إبراهيم جبرا الهامات ولكن شمة أخطاء في ترتيب فقرات المرحية، تعود إلى الطباعة في الظن، انظر غربة الراعي ص ١٢١-١٢٢، وإلياس شكسبير، هامش، أمير الدانمارك، بغداد، دار الفاسون، ١٩٨٦، ص ٩٥-٩٧
- ٦١ - انظر شعثيان فيلد، سرتان ذاتيتان، تحليل مقارن لبـ «الأيام» و«الفيز» الحائي، في مجلة الآداب عدد ٩/١٠ (١٩٩٧) ص ٦٠-٦٦
- ٦٢ - إحسان عباس غربة الراعي، ص ٧٧.
- ٦٣ - المصدر نفسه، ص ٢٦٥.
- ٦٤ - المصدر نفسه، ص ٢٦٦
- ٦٥ - المصدر نفسه، ص ٢٢٤
- ٦٦ - حول قصة زواج وما تنطوي عليه هذه المسألة من علاقة الأب بالابن وما يترتب عليها من علاقة بروجنه وأسرت انظر غربة الراعي، ص ١٥٥-١٥٨، ص ١٦٦-١٦٣، ١٨٠، ٢١٥، ٢٢٨، ٢٥٢، ٢٥٤
- ٦٧ - انظر حول الشعر العروحي الانجليزي

إذا كان بناء الكل الباطني لدى الصوفي هو الصيغة الغريبة لتمثل الكل الثقافي في الطريق، فإن استظهار هذا الكل الباطني في القول والفعل هو أسلوب الإبداع الخاص لديه. وهو الأمر الذي يجعل من أقواله وأفعاله محلا للمعاني وللألفاظ. ويصبح هو نفسه فلك دورانها الدائم. كما عبر الحلاج عن ذلك مرة في شعره:

لأنوار نور النور في الخلق أنوار

وللسر في سر المسيرين أسرار

السر أو اللفز والمعنى في الإبداع الصوفي

* ميثم الجنابي *

إن الدوران في فلك المعاني والألفاظ هو النتيجة المترتبة على بقاء الصوفي في الكل الثقافي ومواجهته بإياه بمعايير المطلق. فبلوغ الصوفية تعظيم السر أو تحويله إلى غاية كمالهم يعكس أولاً وقبل كل شيء بلوغ الروح المبدع تحسس وإدراك معاناته التمسائية بمعايير المطلق. فهو الأسلوب الذي يحدد حكمة إبداعه في لغزه ومعناه، وإذا كان السر يتعارض في مظاهره مع الحقيقة، فإن حقيقته هي التمثل والتتمثيل الأمل لها. لأن الحقيقة في جوهرها سر. والسر يعرفها من كل لباس ويكشفها أمام أنظار المشاهدة باعتبارها «أنا» نيتنا نحن فيما ننوي ونريد قوله وفعله ولهذا قالوا «والسر هو ما لك عليه إشراف». أي ذاك الذي يشكل حقيقة المعاناة المتراكمة في مجرى تحت كيان الأنا المبدعة. لأن كيان الأنا المبدعة هو صيرورة إرادتها. فإذا كان السر في ظاهره يتعارض مع كل ظاهر فليس ذلك إلا لعدم صيرورته بمعايير المطلق وعندما يقول الصوفي بأن «صور الأحرار قبور الأسرار» فأنهم لم يقصدوا بذلك الاستغفاف بقيم الشجاعة والمواجهة والتحدى وما شابه ذلك، بل نفيها التام بمعايير الإرادة التمسائية، أي تلك التي تصل من خلال تربية السر (أو الإرادة) إلى أنه لا سر بمعنى تحريرها من كل عيوبية باستثناء «محبوبيتها» للحق والحقيقة، ولهذا قالوا «إن أسرارهم معتقة عن ريق الأغيار»، وليس الأغيار (أو الغير) سوى ذاك الذي يترامى فيما وراء كيان الإرادة الصوفية أو صيرورتها المحررة في كيان الحقيقة.

فالسر الحقيقي هو الوجدان المشحون بقيم المطلق. ومن هنا قول الصوفية «السر يطلق على ما يكون مكتوباً مصوناً ما بين العبد والحق في الأحوال». وليس المكتوب ما بين الإنسان والخلق (الله أو المطلق) في الأحوال. إلا لحظات الإبداع الخالص المتقلبة في كيان الحقيقة والتي أطلق الصوفية عليها عبارة «تقلب القلب بين أصابع الرحمن». ولا يعني ذلك سوى ما دعيته بمبدأ الثبات في التغير. وذلك لأن تقلب القلب بين أصابع الرحمن هو ثباته على التغير بمعايير الحق. أما تجليات هذا التغير (أو

ذلك يعني أن للمطلق تجلياته في الكل الثقافي أو لأنواره أنوار في الإبداعات التي هي ذاتها الأسرار القائمة في سر المبدعين (المسيرين)، فالسر في نهاية المطاف ما هو إلا الحقيقة. وبهذا المعنى يمكن الاستخلاص من قوله أن الحقيقة المطلقة تجليات في إبداع المبدعين وأسرارهم. فهي تجل في القول والفعل والمصدر. والكل سر لأنه يحوي في ذاته مكنون الأقوال وغاية الأفعال وخاتمة المصدر. وعلى قدر أسرار المبدعين أو حقيقة إبداعهم تتوقف معاني أقوالهم وأفعالهم ولغز مصيرهم ولهذا بإمكان الحلاج أن يهيم في أسرارها نحو تلك المعاني بالشكل الذي جعله يقول.

سرائر مسري ترجمان إلى سري إذا ما التقى سري وسرك في السر وما أمر سر السر مني وإنها أهيهم بسر السر منه إلى سري أي بالقدر الذي يصبح هو محلا للمعاني وللألفاظ. يتحول أيضاً إلى فلك دورانها الدائم، إذ لا يعني الهيم بسر السر منه إلى سره سوى البقاء في الحقيقة المطلقة أو معاييرها الذاتية في ذاته. وهذا بدوره ليس إلا التمثل الدائم للسر، أو الحقيقة والبقاء في إشكالياتها والنسازها الاجتماعية، باعتبارها العملية الدائمة للجمع والفرق أو (الوحدة والافتراق) أو المعنى واللفز، التي عبر عنها الحلاج في إحدى مناجاته قائلا

قد تحققتك في سر ي فناجك لسانی
فاجتمعنا لمعان وافترقنا لمعاني

فالاجتماع في المعنى هو الاجتماع بالحقيقة، والحقيقة سر لأنها ذات الأشياء والظواهر والأقوال والأفعال. وهو الأمر الذي يجعلها محلا ومحا لنجلي الأسرار. ففي القول كان يمكنه التعبير.

فها جال في سري لغيرك خاطر ولا قال - إلا في هواك - لسانی

وفي الاصغاء إلى ما قال، كان يمكنه القول:

ما تراني أصغي إليك بسري كي أعي ما يقول من كلمات
كلمات من غير شكل ولا نقط ولا مثل نغمة الأصوات

* مكر عربي يقيم في موسكو

«إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب».

ولا يعني استواء الكشف والحجاب سوى الخلاص من بقايا الروح الظاهرة في روح الإخلاص الحقيقية. فكون الأركان كلها حجابا يعني أيضا ضرورة تذليل تجلياتها التي لا حصر لها في العلائق والعوائق (الظاهرة والباطنة، والمادية والروحية) من أجل بلوغ وحدة الذات أو حقيقتها على مثال الواحد الحق. ولهذا كان السري السقطي يقول: «يا الهي مهما غنيتني فلا تغنيتني بذل الحجاب». وبهذا الصدد أيضا يمكن القول بأن الإبداع نفسه حجاب ما لم يبلغ حقيقة السر، أي ما لم يبلغ درجة كسر قناعات المستعيلة في النفس والآفاق، أو الأنا والعالم. ولهذا قال التستري: «اغلف حجاب بين الإنسان والله - الدعوى». ومن هنا تكلم المتصوفة عما أسموه بالسكر الإلهي، أي ذاك الذي يشكل في «سريته» اختصارا أبديا للسر في مساهبه الحثيثة صوب اليقين. فاليقين هو المجهول أيضا. وتذليل المجهول هو تذليل أحد حجب لا غير. وهي العملية التي تستلزم تذليل القناعة التامة في اتجاهات المبدعين. والبقاء في الهيام المسحور بسر السر. وإذا كان سر السر هو ما لا اطلاع عليه لغير الحق، فإن مضمونه في العلم (العرف) هو الحيرة، وفي الوجد (الحال) هو الدهشة. وهي النتيجة المترتبة على سكن الحق قلب العارف في محبة لكل ما هو موجود، وجده إياه على أنه معنى الحكمة ولغزها الخالد. وذلك لأن إزالة الحجب أو غشاة القلب هي التي تجعل منه في نهاية المطاف مرآة الوجود ومستودع الأسرار. أو ما أسميت بهصل المعاني ومعه الألفاظ فلك دورتها الدائم فيه.

إن تحول قلب الصوفي إلى مستودع للأسرار يلازمه تنقيتها الدائمة وذلك لأن كل تصفية للقلب هي تصفية للأسرار. ولا يعني ذلك سوى تنقية وتصفية الحقيقة ببلوغ سرها الخالص الذي يوصل الصوفي إلى حال الفناء في المشاهدة. فإذا سكن الحق السريرة، كما يقول الحلاج، ضوعفت ثلاثة أحوال لأهل البصائر:

فحال بيد السر عن كنه وصفه ويحضره للوجد في حال حائر وحال به زمت ذرى السر فأنشئت إلى منظر آفاه عن كل ناظر فإبادة السر ثم الحيرة الفناء هي الأحوال الثلاثة المترتبة على سكن الحق سريرة العارف. بمعنى تنقية السر بآباده أمام مهمة استكناه المعنى، ثم البقاء في دمنقة الفناء في الحق. أي كل ما يوصله إلى المشاهدة بقواعد الوجدان لا للمنطق. وبقواعد الذوق لا للعقل. والتعبير عنها بكلمات السر أو الحقيقة الخالصة.

إن التعبير عن معاناة الحقيقة الخالصة هو الحيرة ذاتها. وبالتالي فإن وقوعه في تلك الحيرة هو «إجباره» على خوض المعرفة الخالصة للفرق والمعنى. لأن حيرة الصوفي (أو الروح المبدع) ليست حيرة الحائرين بل حيرة العارفين. ولهذا فلأنه لا دليل فيها. لأنها نفسها دليل. فالإبداع الحقيقي حيرة دائمة لأنه لغز. وهو لغز لأنه حقيقة وحقيقة لأنه سر. وسر لأنه إسرار لا ينتهي صوب المجهول. وللمجهول هو فلك الصوفي في بحثه عن اليقين وهو الأمر الذي يضع أسرار الصوفي في سريته (إبداعه) الدائم

للمبدأ فممتوعة فهي تتخذ صيغة تربية الإرادة وتصويتها في قطع المقامات أو نفيها التام في بناء الروح المبدع، وفي ميدان المعرفة تتخذ هيئة قطع أشواطها المترامية ما بين المعرفة والمشاهدة. أي تجسيد المساعي الدائمة صوب المجهول باعتبارها قدر اليقين الباحث عن يقين أو بلوغ السر سر السر. وهذا بدوره ليس إلا تجسيدا ما أسميته بعيدا الغير في الثبات أو البقاء في الحقيقة واستظهارها في القول والفعل.

وقد وضعت الصوفية مبدأ التغير في الثبات باعتباره القوة السارية لتنقية القلب في ثلاثية المعرفة والمحبة والمشاهدة أو ثلاثية القلب والروح والسر، وطابقت بينها بالشكل الذي جعل من وحدتها (الثلاثية) أسلوب وحدة السر (أو الحقيقة). فالقلب هو المعرفة والروح هو المحبة، والسر هو المشاهدة. وفي قلبه يتدرج إلى الروح، وفي أرقائه يرتقي إلى السر. أو أن قلب القلب بين أصابع الرحمن يؤدي به إلى معرفة الوجود ومحبته كل ما فيه على أنه سهل للحق. ويكشف بدوره عن مشاهدة السر أو المعنى في جزئياته السالمتناهية. وهذه العملية تضع الصوفي على الدوام أمام مهمة تذليل الخلافات بين الروح والجسد. والظاهر والباطن، وتولييعها في إدراك أسرار التفضادات ووحدتها على أنها أركان لا متناهية. وهو الإدراك الذي جعل للصوفية تتكلم عن الأكوان بوصفها حجابا، ومن ثم ليس الكون إلا حجابا لا متناهية هي ضرورة كل ما فيه. بل إن الحجاب واحد إلا أن الأسباب التي تقع بها الحجب متنوعة. كما يقول النفرى. ولهذا وجد في نفس المرء وفي علمه ومعرفته وأسمائه حجابا تحجبه عن المطلق. ومع ذلك حصر حجب الحجب في خمسة هي حجاب الأعيان (الدنيا والآخرة وما فيها من خلق لأن كلا منها حجاب لنفسه ولغيره) وحجاب العلوم (باعتبارها حجاب بنفسها وبغيرها) وحجاب الحروف (وهو حجاب الحكم وكل ما يقع وراء العلم) وحجاب الأسماء، وأخيرا حجاب الجهل (الذي أسماه النفرى أيضا بحجاب الحجب. انطلاقا من أنه ليس بعد الجهل حجاب).

وليس الحجاب هنا سوى الحد الفاصل الذي يقف عنده المرء في مساعيه صوب الحقيقة. لأن الحقيقة تقتض في منطقتها ومعانيها باعتبارها خلاصة الإبداع أو الإخلاص فيه انعدام الوقوف. أنها تستلزم الخروج على التصدي والمجاهدة لأن كل ما في الأعيان حجب ينبغي تجاوزه. كما أن كل علم هو حد في الجهل. وأن لكل علم حدودا. بين كل مدين جهل. وبهذا المعنى، فإن «الجهل حجاب الرؤية والعلم حجاب الرؤية» كما يقول النفرى. ومن هناك استتجاجة الفاضل «من عرف الحجاب أشراف على الكشف، وبهذا المعنى أيضا قال الكاشاني «رؤية الثواب حجاب عن الحجاب ورؤية الحجاب حجاب عن الاعجاب وهو الاستنتاج الذي بدوره النفرى عن ضرورة اخراج كل ما في القلب ورميه من أجل رؤية الحق. وذلك في موقفه القائل

اخرج من الحجاب تخرج من البعد
أخرج من البعد تخرج من القرب
أخرج من القرب تر الله!

وهو المطلب الذي يتلأ في أحد مواقفه القائلة.

صوب سمواته (عولمه)^(١).

واستطاع الصوفية في أسرارهم صوب الحق روح الثقافة، وحولوه إلى سر من أسرارهم العميقة. ولهذا وقفوا في أبداعهم مندهشين منبهين متحيرين فيه فقد لقوا حيرتهم بوجودان الدهشة، وأبدعوا في مجراها حقائق متسامية في الأقوال والأفعال. وبهذا المعنى فإن إبداع كل منهم تعبير عن السر (الحقيقة) في نماذج المثل ولقد تنوqوا في كل ما أرادوا قوله وفعله معنى الحق. وليس تجارب شيخهم سوى التجسيد المتنوع للنماذج المثل في تاريخ الروح المبدع، باعتباره اللغز والمعنى أو الحيرة والاندماش أمام حقائق المطلق^(٢).

التستري : استنطاق السر في الإخلاص^(٣)

إن استنطاق السر الصوفي هو استنطاق الحق فيه. وهو الاستنطاق الذي يمثل بعد ذاته التجسيد الفسدي كما أسميته بالنماذج المثل في تاريخ الروح المبدع. وإذا كان تاريخ الروح المبدع في التصوف هو تاريخ تجارب الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة. فإن استنطاق أسرارهم يفتاق مع فردانية الأنا المتصورة فيه. أما تصيرها فهو إسرؤها صوب الحق في الكل الثقالي. ولهذا أجاب التستري مرة على سؤال وجهه إليه عن سر النفس قائلا: «لنفس سر! أنا ظهر ذلك السر على أحد من خلقه إلا على فرعون فقال (أنا ربكم الأعلى). ولها سبع حجاب سماوية وسبع حجب أرضية. فكلما يدين المبدع نفسه أرضيا. سما عليه سماء. فإذا فقت النفس تحت الثرى وصلت بالقلب إلى العرش»!

فلاساره صوب الحق هو الصيغة العامة لإسراء الروح المبدع صوب سمواته أو عوالمه المثل. وهو ما يستلزم في كل فعل تذليل مقدماته باعتباره شرطا لسموه الدائم. ففي ميدان النفس يعني بلوغ حقيقة الربوبية لأنها الدرجة التي تتمثل في إمكانيتها تجسيد النموذج الأمثل والواقعي للواحد الحق. وليس فرعون هنا سوى الرمز الممثل للأنا المتعالية باعتبارها ربا. أما حقيقتها فهي إسرانها صوب الحق بوصفه تذليل لحجب الإرادة في أرضها وسمواتها (أو الروح والجسد، والظاهر والباطن، أو العقل والوجدان). أي في كل المكونات الجوهرية للأنا من أجل بلوغ عرشها أو تمامها. فعلى مقدار تجانس الأسراء في مكوناته ترقى النفس. وهو التجانس الذي وضعه التستري فيما أسماه بـ«نفس النفس» في أرضها مقابل رتباتها في سمواتها. وسواء أكانت السبعة استجابية رمزية لما في تصورات القدماء والقرآن عن السموات السبع. أو تعبيراً عن جميع الاستجابات الظاهرة (النفس) والعقل وموارد العقل (الباطنة)، أو اللقائات^(٤). فإن مضمونها الخاص في الأسراء الروحي يكمن في استظهار الحقيقة القائلة، بأن بلوغ القلب العرش ليس ممكناً إلا في حال تذليل الدائم للعوائق

وليس وحدة الأرضي والسماوي في الأسراء الروحي سوى وحدة الأنا في تاريخ ضرورتها. وأنا كان من الصعب تحليل بداية الأنا المبدعة. فلأن مقوماتها الأولى تختبئ وراء حجب الأزل أما الممكن الوحيد هنا فيقوم في تتبع ضرورة روحها المبدع، لأن في مخاتمة الضرورة مفتاح

تاريخها المعقول (الروح المبدع). وبما أن معقولة التاريخ في البداية، أصبح تصنيف الأحداث وترتيبها الأساس الطبيعي لرسم المسيرة الشخصية. أما في الواقع فإن الطبيعي فيها هو وجودها فقط. وما عدا ذلك فهو معاناة الإرادة في بناء ذاتها ما بين مجهولين (الأزل والأبد).

فقد تراكمت معاناة الأنا التستري في بناء إرادتها وذاتها وروحها المبدع منذ اللحظات الأولى لاستماعها معنى الإخلاص في الأنفاس والهواجس والخواطر. وليس اعتباطاً أن ينظر ابن عربي إلى التستري بوصفه «ممن ولد محفوظاً قبل التكلف، ولم يرزأه الله في عهده الذي أخذ عليه وهو في صلب أبيه آدم بشي. بقي عهده على أصله خالصاً، أي أنه أخرجه من محدودية التاريخ الشخصية وأدرجه في البداية الأزلية للوجود. وهي المفارقة الكبرى للإبداع، بفعل احتضانها الفنون للحيرة في اليقين، إذ لا يعني حفظه قبل التكليف سوى إخلاصه الأزل. ولا يعني عدم رزته في عهده الذي أخذ عليه منذ الأزل سوى إخلاصه الأبدى. وهما المجهولان المتضامان في رعد الوجود التاريخي للتستري عندما التقطت أنذاته للكرة الأولى، وهو ابن ثلاث سنين دعوة خاله بأن يقول في قلبه عند تلقيه في شبابه ليلاً ثلاث مرات من غير أن يحرك لسانه: «الله معي! الله ناظر إلي! الله شاهدي». وهي الثلاثية الرمزية للمعنى والمراقبة والملاحظة التي انتهت بعد عشر سنين من تروسخها في أعماله رؤية «سجود القلب»^(٥).

إن ترسخ اليقين في أعماقه هو ما أثار حيرة المعنى فيه. وعندما تجول في بحثه عن معنى سجود القلب، لم يعثر عليه إلا عند الشيخ العباداني في إجابته حين سأله التستري: «أيها الشيخ! أيسجد القلب؟» فقال: «إلى الأبد». وهي الأبدية الكامنة للحيرة في بحثها عن اليقين والبقاء عن تجل له في الإخلاص فقد أروسلته تجربة الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة إلى أن السر القامش ما بين الأزل والأبد هو سر الإخلاص لا غير. والإخلاص بدوره ليس إلا الاشكالية الكبرى للمعنى. ومن هنا لغزه في العرفان وإثارتة في الوجدان. فقد وضعه هذا السر أمام تجلياته الكبرى المتزامنة ما بين العرش والثرى أو ما بين الطبيعي والمارطبيعي، بحيث جعله يقول في أحد استنتاجاته العصبية على التأويل المباشر

للالوهية سر لو ظهر لبطلت الالوهية
وللربوبية سر لو ظهر لبطلت الربوبية
وللربوبية سر لو ظهر لبطلت النبوة
وللنبوة سر لو ظهر لبطل العلم
وللعلم سر لو ظهر لبطلت الأحكام^(٦)

فهي الأسرار التي يؤدي اكتشافها إلى زوالها وذلك لأن اكتشاف السر هو زوال حجابيه. ومن ثم إدراكه بمعابر المشاهدة المتجددة. فانتكشاف سر الالوهية هو زوالها كالوهمية. وينطبق هذا على الربوبية والنبوة والعلم والأحكام. بمعنى زوالها كإسرار (مجهولة) وظهور حقائقها باعتبارها مشاهدات متجددة للروح المبدع. وهو أمر يرتب عليه تخلص الرؤية العادية والتقليدية والمحجوبة بالمصالح مما هو «متعال» في

مفاهيم الاوهية الربوبية والنبوة والعلم والاحكام وغيرها. انذاك
تصمحل حقيقة هذه المفاهيم في ابداع الروح المبدع وتزول او تكف عن ان
تكون كيانات قائمة بعد نالتها متحدية للانا أو مستعبدة اياها أو مكتونة
بما فيها أو متوعدة اياها. انها تزول أو تكف عن أن تكون وسائط مستقلة
وتذوب في فعل الروح الساسي الى انزالتها باعتبارها حجباً. عندئذ لا تعد
الاولوية الوهية العوام ولا ربوبيتها ربوبية السيطرة والاضمار، ولا
النبوة واسطة الوجود للتصالي بين الازل والابد، ولا العلم محصوراً في
النصوص اياً كانت. ولا الاحكام ما تحويه كتب المتقنين واجتهادات
المجتهدين، لانها احكام الاجزاء والضرورة والمصلحة، لان الحقيقة هي
البداع المتتالي بمعايير الاخلاص للمطلق؛ وبهذا المعنى يمكن فهم السره
القائم وراء فناعة التستري الاولى، بأن معنى سجود قلبه هو سجود
الابدي

ولا يعني السجود الابدي سوى السديمومة الخالدة للحرية في
الاخلاص. وهي الحرية التي توصل الصوفي الى ان للاخلاص سرها فيه، هو
الاخلاص للاخلاص، وهي الحصيلة التي ضمنها التستري في قوله:

الدنيا كلها جهل إلا ما كان منه العلم
والعلم كله هباء إلا موضع الاخلاص فيه
وأهل الاخلاص على خطر عظيم

وليس هذا الخطر سوى قوة التهذيب الدائم للسر في القول والفعل .
ولهذا اعتبر التستري النبوة هي سر الاخلاص بها يثبت حكم الظاهر
بالفعل، وبها يثبت حكم السر (الباطن) بالنية.

ان مطابقة النية مع السر ومطابقة كليهما مع الاخلاص تعكس
جوهرية الاخلاص في بناء واستنطاق الروح المبدع في تجربة التستري
ولهذا وضع الاخلاص في اساس الشريعة والطريقة والحقيقة، أو في الكل
الصوفي، حيث أسس له ووضعه في مبادئ الشريعة باعتباره بؤرة
فاعليتها في كل ما تسعى اليه . ففي موقفه من الفرائض ، على سبيل

المثال اعتبر ان «الايان بها فرض والعمل بها فرض، والاخلاص بها
فرض». وفي موقفه من السنن كفرية، اعتبر ان «الايان بها سنة
وعلمها سنة، والعمل بها سنة، والاخلاص بها فرض». ذلك يعني ان
الجامع الجوهرى في الايمان بالفريضة وبالسنة هو الاخلاص، وأن
الاخلاص فقط هو الفرض التام والبؤرة الجوهرية القائمة في اعماق (أو
ماوراء) العلم والعمل والايان، وينطبق هذا بالقدر نفسه على الطريقة
فاترطية في أدائها ومقاماتها هي أسلوب تجلي الاخلاص. ولهذا اعتبر
من «قهر نفسه بالآداب فهو يعبد الله بالأخلاص»، وهو الأدب اللازم
للاستعانة بالحق على أمور بالصبر عليه. ففي أحد تجلياته (الأدب)
الظاهرة ان يترك سبعة أمور هي الزندقة والشرك والكفر والنفاق
والبدعة والرياء والوعيد، وفي الباطن ألا يمازج بره بالهوى. وفي السلوك
أن يكون في التدبير كاهل القبول. ولا يعني ذلك رفع الخمول الى أرفع
الكمال، بل استغفال الكمال في الذات بالشكل الذي تتساقط في أنفعا
قيمة الوسائل والغايات. ولهذا طالب اتباعه قائلاً: «ان الناس دخلوا

الجنة بالعمل، فاجتهدوا أن تدخلوها بترك العمل»، أي بذاك الذي لا
يخالطه شيء. أي الذي الخالص بمعايير الحق والحقيقة.

وهو المبدأ الذي طبقة وجسده على نفسه في مقامات الطريق واستنطقه
في احواله. ففي النبوة وجد أنه «لا شيء من الأشياء أوجب على المرء منها ولا
عقوبة أشد عليه من فقهائه لأن الثابت «يكون قلبه متعلقاً بالعرش حتى
يفارق النفس»، وفي الزهد لا يتم له إلا بزهد في كل شيء، ولا يناله إلا
بالخوف. ولا يصح له الخوف «حتى يخاف من الحسنات كما يخاف من
السيئات». وأعلى الخوف أن يخاف سابق علم الله فيه ويبقى في جموع الروح
الساسى صوب الحق. ولهذا أجاب على سؤال: «متى تستريح؟» بعبارة «إنما
لم ير لنفسه غير الوقت الذي هو فيه»، بمعنى المراقبة في صبره الدائم على
مقاساة معاني الحق. لأن الصبر ، كما يقول التستري، «مقدس تقديس به
الأشياء وفي التوكل ان «يستمرل بين يدي الله لأنه:

ليس للتوكل حد ولا غاية تنتهي اليه». فهو «قلب عاش مع الله بلا
علاقة». وهو الكل الذي يؤدي به الى مفارقة العيش والالعيش . فالعيش
بفعل المحبة والالعيش بفعل أن من أحب فلا عيش له.

وهو الامر الذي يصلح في الأحوال ، أو أسرار الروح المبدع حقائق
إخلاصه لحره. ومن هنا قول التستري: «لا يشم رائحة الصدق عبد داهن
نفسه أو غيره». وأن «أول خيانة الصديقين حديثهم مع أنفسهم، وأن
«أول الأُنس أن تأسس النفس والجوارح بالعقل، ويأسس العقل والنفس
بالشرع، ويأسس العقل والنفس والجوارح بالعمل فلا خالص، فليأس العبد
بالله». وهي السلسلة التي تخلق ما يمكن دعوته بـ «قلب الاخلاص». فإذا
كان فقدان النبوة هو فقدان القلب، فإن قلب الثناب متعلق بالعرش، كما
يقول التستري، وإذا كان الخوف يتنطق بالخوف من حكم الازل، فليس
ذلك الا لأن بقاءه الابدي مرهون بسجود القلب في إخلاصه للحق . ولهذا
أجاب على استفسار قوم عن معنى كلامه «من المؤمنين من له من الخوف
ما يعادل الجبل، ومع ذلك فإنهم ياكلون وينامون ويتكهنون» بعبارة
«يفعلون ذلك والمشاهدة لا تقارهم والمأوى يظلمهم» وعندما سأله فابن
الخوف ؟ أجاب : «يمحصل حجاب القدرة بلطف الحكمة ويستر القلب في
التصريف بصفات البشرية».

أن حمل القدرة للخوف بالحكمة وإسدالها حجبها على القلب لا يعني
تخيفته وراء استارها بقدر ما يعني شعاعه في ألوانها. فهو ككل ابداع
حقيقي يكشف في انواره وألوانه وأحجامه وأشكاله عن أسرار والوان
وأحجام وأشكال المعاناة المتكاملة للروح المبدع فيما أراد قوله وقعله .
وبالتالي ليس خوف الخائفين فهو سوى تجلية التماسي في ذاته، لأن نور
الايان في القلب نور عظيم لو ظهر لأحرق الجسم وما حولها. كما تقول
الصوفية. وليس هذا الاحراق في رمزيته سوى شعاع قلبه الخالص. فقلب
الثناب والخائف كقلب المتوكل في عيش مع الله بلا علاقة. وفي عيشه
بالمحبة يعيش ولا يعيش. أي استواء حرارة اليقين وقلق الحيرة الدائنة في
الاخلاص للحق والحقيقة. فالعيش بلا علاقة هو التحرر اللامتامي في
المتنهيات . والعيش في المحبة بلا عيش هي المفارقة العميقة لتجلي هذه
العلاقة في القلب الخالص

ذلك ما يجعل الحقيقة الكبرى للقلب تقوم في سجوده الابدي للحق.

وبذرهما الحرص
وماؤها الجليل
وصاحبها الاصرار
وتربة الطاعة المعرفة
وبذرهما اليقين
وماؤها العلم
وصاحبها السعيد

فهي المواجهة التي تستمد مقوماتها من معانسة المعنى في تجارب الاخلاص ، التي استنتجت في عباراتها روحه المبدع أو فردانية تجربته في ادراك حقائقها. وهذا الأمر نثر عليه في سلسلة المعنى القائم في النية والكمال والمعرفة ، عندما قال:

الله قبله النية
والنية قبله القلب
والقلب قبله البدن
والبدن قبله الجوارح
والجوارح قبله الدنيا.

وتمام تجليها في الكمال عندما قال
لا يكمل للانسان شيء حتى
يصل عمله بالخشية
وعقله بالورع
وورعه بالاخلاص
وإخلاصه بالمشاهدة
والمشاهدة بالتبهي عما سواه.

ولا يعني تجاوز الاخلاص الى المشاهدة سوى بلوغ السر حقيقته في المعرفة باعتبارها حيرة الاندھاش فغاية المعرفة، كما يقول التستري شيلسان - الدهشة والحيرة ؛ غير أنها دهشة العارف وحيرته في ادراك حقيقة المعنى ولغزه في الذات... وهي النتيجة التي سلسلها في فكرته القائلة

معرفة النفس أخفى من معرفة العدو
ومعرفة العدو أجلى من معرفة الدنيا
فإذا عرف العدو عرف ربه
وإذا عرف نفسه عرف مقامه عن ربه
وإذا عرف عقله عرف حاله فيها بينه وبين ربه
وإذا عرف العلم عرف وصوله
وإذا عرف الدنيا عرف الآخرة

أي كل ما يكشف عن الحقيقة القائلة بأن سلسلة الاخلاص للمعنى ، لأنها تكشف عما في ترابطها من تاريخ موحد للحقائق المترابكة في معاناة

ولا يعني سجوده هنا سوى صمته ونطقه وحركته وسكونه في محراب معاناة. أما هذه للعاناة فهي كله المبدع وتهذيبه الدائم. وليس اعتباراً أن نثر عند التستري على تدقيقات في «تصنيف الصابرين» والخائقين والعماء وغيرهم. لقد استنتج هو هنا درجاتهم في درجات تجارب الاخلاص في الاخلاص للحق. مثل قوله:

الصالحون في المؤمنين قليل
والصادقون في الصالحين قليل
والصابرون في الصادقين قليل

أو إن يقول في العلماء ما يلي:

الناس موتى إلا العلماء
والعلماء سكارى إلا العاملين
والعاملون مغرورون إلا المخلصين
والمخلص على وجل حتى يحتم له به

وهو الاستنتاج الذي يكشف عن تدقيق الرؤية في الاخلاص والافصاح عما فيه من امكانيات لا تعصى للتجلي، بما في ذلك بمعايير الكم. فالقائمة الدائمة للصالحين بين المؤمنين، وللصادقين بين المطالعين، وللصابرين بين الصادقين هي كثرة الاخلاص في الاواخر. وهي النتيجة الجلية في علم العلماء ومعارف العارفين، بفعل ما للاخلاص من سبيكة متجانسة في العلم والعمل، والكل الصوري وحقيقة روحه المبدع. فهي السبيكة التي تترابط في سلاسل المعنى التي يبدها الصوري في القول والعمل. لأن الاخلاص هو الوحيد القادر على خلق اللفظ في المعنى، وإعادة انتاج الحيرة في اليقين واليقين في الحيرة بفعل سريانه الدائم في سجود القلب فهو يبدع سلسلة المعنى ويرمي حلقاتها في الواقع. وليس اعتباراً أن تدور سلاسل المعنى حول تهذيب الروح الأخلاقي، وذلك لأن الباطن هو سر تجارب الاخلاص ومعدن تجلي. كما في قوله

من ظن ظن السوء حرم اليقين
ومن تكلم فيها لا يعنيه حرم الصدق
ومن اشتغل بالفضول حرم الورع
فإذا حرم هذه الثلاث هلك

وبمقابل ذلك استنتج أن

من سلم من الظن سلم من التجسس
ومن سلم من التجسس سلم من الغيبة
ومن سلم من الغيبة سلم من الزور
ومن سلم من الزور سلم من البهتان

أي أنه كشف من خلال سلسلة الحرمان قيود الهلاك، ومن خلال سلسلة السلامة قيود الخلاص من السقوط بينما واجه مصائد العصيان بالطاعة وأبدع لها صورة في الفكرة القائلة
تربة المعاصي الأمل

اليقين والحيرة. وهو الأمر الذي يجعل من استظهار الحقائق موقفا في تجربة الأخلاص^(٧)

إن تجربة الأخلاص تضع الروح المبدع بالضرورة أمام صدى الأزل والأبد وتقهوه على رؤية ما يجري بعيدون الآن الدائم، ولهذا كان بإمكان التفسيري القول: بأن القلب والصدر كالعرش والكروني، بمعنى اتواء الصدر الانساني في اخلاص قلبه على الكون في كل ما كان ويكون. إذ ليس الكروني والعرش سوى الكل الالهي في فعله الدائم. أي وجوده وأمره. ومن هنا رمزية العبارة في قوله: «الصدر هو الكرسي والقلب هو العرش». والله واضع عليه عظمته وجلاله. فصدر المؤمن أوله صمدية وآخره روحانية وأوسطه ربوبية. فهو صمدى وروحاني رباني، وقلبه أوله قدرة وآخره بر وأوسطه لطف. فإذا كان كذلك فهو مشكاة فيها مصباح يرى به الزجاج كأنه كوكب دري تشهد به الألاء. أن وحدة الصمدية والربوبية والروحانية وتجليها في القدرة واللفظ والبر هي وحدة الصدر والقلب، التي تجسد في فردانيتهما مثال المطلق (الالهي) في رمزية الكرسي والعرش. وليس إلا الأخلاص من هو قادر على أن يجعل من القلب والصدر كرسي وعرش الوجود الحق. أي كل ما يؤدي إلى تحول صدر العارف وقلبه إلى مشكاة وزجاجة الوجود الحق. أو ما عبر عنه التفسيري في فكرته عن التوحيد باعتباره تجريدا للوجدانية عن شهادة الأحدية. بمعنى الأخلاص التام الذي يجعل من معاناته يقينا محيرا ومدهشا في الوقت نفسه. ولهذا اعتبر أن من «غض بصره عن الله طرفه عين فلا يهتدي طول عمره» وليس هذا سوى سيطرة المطلق (الاسلامي) في اليقين (الباطن) بالشكل الذي يؤدي، كما يقول التفسيري، إلى أن «تسقط نفسه عن قلبه فلا يبالي بأي حال يربيه». ولا يعني سقوط النفس عن القلب سوى بقاء القلب في إخلاصه. ولا يعني بقاء القلب في إخلاصه سوى البقاء في الحقيقة واستظهارها في الوحدة الدائمة للعلم والعمل. فاعلم يهتف بالعمل، وإن لم يجبه ارتحل، كما يقول التفسيري.

ذلك يعني أن استظهار الأخلاص هو تجليه الدائم في وحدة العلم والعمل ففي العلم (من عقل وعلم) تجليه في العلماء والعارفين، وفي العمل تجليه في الشريعة (من إيمان وإسلام وسنة وفرض)، وفي الطريقة (من سلوك وآداب) ومواقف عملية أخلاقية. ففي العلم ليس العقل ما هو مقبول وقادر على التمييز والإدراك، وما يمكن أن يحكم على جواز الجائز واستحالة المستحيلات، وما يرضع في ميزان الغيرة والتجربة، بل الحكمة المؤدية إلى إدراك معنى الأخلاص في الحياة. ومن هنا قول التفسيري «إن للعقل ألف اسم. ولكل اسم منه ألف اسم. وأول كل اسم منه تترك الدنيا». أي أن ملايين الأسماء تقول يصيح لأخصمي، معنى واحدا هو بحد ذاته لغز وحقيقة وأن المقصود بالعلم هو علم الحال. أي معرفة مقامه الذي هو فيه باعتباره اللحظة الوجدانية الدائمة فيما بينه وبين الحق (المطلق). وإذا كان العلم يثبت بالمرقة، كما يقول التفسيري، فإن المعرفة تثبت بذاته، فهي الاستقلالية التي تعكس القيمة الجوهرية للثبات (أو البقاء) في الحقيقة. ولهذا فرق بين العلماء أنفسهم وبينهم وبين العارفين، فالتفسيري ينكح عن علماء ثلاثة. عالم يحكم الله (الفقهاء) وعالم باه (المورق) وعالم ش (الذي يعلم الأخلاص والأحوال). وهو الأمر الذي

جعله يستنتج في تجربة الأخلاص لـ«العلم» (الأحوال) قائلا «خرج العلماء والعباد والزهاد من الدنيا وقلوبهم مقفلة، ولم تفتح إلا قلوب الصديقين والشهداء». أنه الانفتاح الانتمائي في طريق الحقيقة. لأن قلب مقام المعرفة، كما يقول التفسيري، هو أن يعطي المرء يقينا في سره تسكن به جوارحه، وتوكل في جوارحه يسلم به في دنياه، وحية في قلبه يغزو بها في عقيده بصيغة أخرى: أن يقين السر الباطني وتوكل الروح الأخلاقي ومعرفة القلب هي الوحدة التي تربط كله الجسدي (الجوارح) فيما لا يتناهى وتبقى عليه في حركاته وسكناته أسيرة الأخلاص للحقيقة.

ففي مواقفه من الشريعة لم يتعامل مع الإيمان وفقا لما هو متعارف عليه في تصورات العوام وأحكام الفقهاء وأراء المتكلمين، بل وفقا لمطالب الروح الأخلاقي ولهذا اعتبر أنه لا يبلغ المرء حقيقة الإيمان حتى يكون فيه أربع خصال هي أداء الفرائض بالسنّة، وأكل الحلال بالورع، واجتناب النهي من الظاهر والباطن، والصبر على ذلك حتى الموت، ومن هنا قوله: «من أحب أن يكشف بآيات الصديقين فلا يأكل إلا حلالا، ولا يعمل إلا في سنة أو ضرورة». وليست السنّة هنا سوى تقليد الحق المرتقي إلى مستوى الضرورة. ولا ضرورة في الروح الصوري سوى الأخلاص للحق. ولهذا أجاب على سؤال وجه إليه يوما حول ما إذا كان للمقتدي اختيارا بالاستحسان، بعبارة «لا إن جعل السنّة واعقادها بالاسم لا تخلو من أربعة - الاستشارة والاستشارة والاستعانة والتوكل، فنكون له الأرض قنوة والسما عيرة وعيشه في حاله لأن حاله هو الزيد، وهو الشكر، والحال هو الأخلاص. ولهذا اعتبر العلم الفريضة علم الحال في الحركة والسكون. والفريضة الكبرى (الجوهرية) في الإيمان والسنّة هي الأخلاص. ولهذا لم تعد الهجرة تغيير المكان بل فرض اللجوء المتقّل في عوالم الأخلاص. ومن هنا قوله «الهجرة فرض إلى يوم القيامة. من الجهل إلى العلم، ومن النسيان إلى الذكر، ومن المعصية إلى الطاعة، ومن الإصرار إلى القربة». ولم تعد أركان الدين ما هو متعارف عليه في قواعد العقائد وتسنت الفقهاء، بل كل من «والصدق واليقين والرضا والحب. وعلامة الصدق الصبر، وعلامة اليقين النصيحة وعلامة الرضا ترك الخلاف وعلامة الحب الإيثار». أو الأخلاص في الحال.

أما التجلي الأخير لأخلاق فسي آداب السلوك والتقوى منها بالأخص باعتبارها ملاحظة الأحوال على قدم الانفراد. ولا تعني ملاحظة الأحوال على قدم الانفراد سوى الأخلاص التام بلا رقيب والفعل بقواعد الحق الجود أو المصطفى بكمياء الحقيقة. أي كل ما يجعل من قلبه وعاء لها. وإذا امتلأ القلب (بالحقيقة)، كما يقول التفسيري، صار روحا أما صيرورته فإنها لا تنتهي إلا في مواقفه.

ب- التفري: نثر السري في المواقف

«كل جزئية في الكون موقف» (التفري)

لقد غاب التفري منذ قرون في سديم المواقف. واستنفر فيها العنى الوجداني لأسرار التجربة الروحية كما لو أنه الصدى المجهول للحقائق المجهولة وقدم في مفارقة استنطاقه المجهول للمجهول أحد النماذج

الرفيعة للإخلاص في المواقف . وليس اعتبارها إلا أن تعرف عن ملامحه وحياته (الشخصية) شيئاً ، لقد جعل من غيبته هذه نموذجاً للإخلاص في المواقف والسر الكامن وراء إبداعه . وكشف عن أن الصيرورة الروحانية للبدء في إبداعه لا تنتهي إلا في المواقف . والمواقف حركة لا تنتهي.

فإذا كانت المفارقة الخالدة للإخلاص تقوم في أن للره حلاً ما يرى الحق يضعفه فإنه في ضعفه قادر على حمل الكل . وذلك لأن تنسوق الحقيقة يلزم الروح بخوض مغامرة غرامها الدائم . مما يجعل من المواقف الحد النهائي والثام لمغامرة الإبداع . وهي عملية لا تنتهي يفعل ذوبان الأنا في فعل الحق (الإبداع).

فالذوبان في فعل الحق هو بالقدر نفسه التظهري المتجدد للروح للصوفي المبدع في شيوخه، والمتجلي عند كل صوفي في إبداعه . وقد حققه النفري في المواقف ، أي في البداية والنهاية والحركة بينهما أو كل المعاناة المتراصة في تأملها وتراجعها أمام حقائق المطلق ، بحيث لا تترك فراغاً بينهما ، إذ ليس الفراغ هنا سوى الوقوف (أو الوقفة) ، وهي الفكرة التي عبر عنها في أحد مواقفه قائلاً:

أوقفتني في قف وقال لي:
إذا قلت لك قف فقف لي لا لك!

إننا نعتبر في انتزاع الوقوف من الوقوف ، أو الأنا من الأنا للهيب من النار أو الأزيز من الريح على مساعي الروح المبدع لتذليل مكوناته المختلفة ، والاندماج في وحدة المعاناة الشاملة . فـ الوقوف له هو الوقوف للحق لا لسلطان ، أو الذوبان في فعل الحق ، بمعنى غياب أصوات الأمر والنهي وتحولهما إلى نغم المعاناة الذاتية في إخلاصها للحقيقة .

إذا قلت لك قف فوقفت لي لا خطيبي
عرفت الوقوف بين يدي!

وليس معرفة الوقوف بين يديه سوى الامتثال الواعي للمطلق ، وهو ما يفترض تلاشي الأنا - أنت ككيانات متفرقة ، فالوقوف هو التفاتة وانقطاع . ولكنه يكف عن أن يكون كذلك حالاً ينمجم فيما أسماه النفري «بنظرة أهدنا للآخر» ، فمعرفة الوقوف تؤدي إلى «حرمان» العارف مما سوى الحق . لأنه يواجه وجهاً لوجه . ولهذا طالب الحق بالوقوف لا لأجل أن يخاطبه ويأمره ويسمع منه ، ولا لكي يقول «انه أوقفتني وخاطبني وقال لي بل لينظر أهدنا للآخر» فهي النظرة الوجدانية التي ينحل فيها الخطاب والفعل والزمن بوجود الوحدة الحية للأنا - أنت التي صاغها في إحدى مخاطباته قائلاً:

لولا رجمتي لطورتك بد الحداثان

ولولا أنوار جبروتي لحطمتك خطافات الذلة

الجا إلي في كل حال ، أكن لك في كل حال

اقصدي وتحقق في فإن الأمر بيني وبينك!

احمل إلي رؤيتك ووقفك ، وقف بين يدي وحدك!

فهي السلسلة التي تؤسس للإدراك المتعالي عن الوحدة الخفية للأنا

الإنسانية في رحمة الوجود (الإلهية) والتي بدونها لا قيمة ولا أثر ولا معنى لكل ما هو عائم . فالرحمة تضفي المعنى على الخطاب والفعل والزمن والولاء ما ينحل كل شيء في فعل الزمن وعيث استمراريته . بينما الزمن هو الوقفة الخاطفة في اللامتناهي . أو أنها الموقف المتناهي في اللامتناهي والذي يعطي للجه الإنساني في كل حال لمصادره الحق قيمة في الخطاب والفعل والزمن . أي أن لجه الأنا لكل يجعل الكل جزءاً منها وهو الإدراك الذي يحول تحقيق الأنا - أنت في وحدة الرؤية والمواقف . ولا تعني هذه الوحدة عزلة الأنا أو انكفاءها في غار التخلي عن كل ما هو موجود . على العكس! فهي الوحدة التي يصيب فيها الضحك والكاء والصمت والكلام سواء . لأن كلا منها نابع من صدق المعاناة وترامص المكونات . آنذاك تصبح لغة الضمير هي لغة المطلق . وصوت كل منهما صوت الآخر .

إذا عرفت كيف تقول إذا قلت لك قف لي
فقد فتحت لك الباب ، فلا أغلقه دونك!

فعندما يبلغ الصوفي معرفة كيفية القول في قف له أو يلوغ ما أسميته بالامتثال الواعي للمطلق ، يصبح خطابه هو خطاب الحق (والحقيقة) المجرد . فهو يشارك أذنك الجميع ، لأنه فرد وما سواه مزدوج ، ويصبح الوحيد القادر على رؤية الحقيقة لأنه واحد مثلاً . فهو يستمد مثاله من مثاله

إننا نخطف في الضد

وما في رؤيتي ضد

وهو الأمر الذي يجعل من دخول (أو وقوف) الصوفي في طريق المطلق دخولاً مقترحاً لا متناهي ، أو متناهي في الموقف لا غير . أما الوقوف في المواقف بالنسبة له فشيء بالنار

الوقفة نار!

الوقفة نار الكون

المعرفة نور الكون

المعرفة تأكل المحبة

والوقفة نار تأكل المعرفة

فالوقفة هي النار التي تاكل (أو تحرق) كل شيء لأنها تشهد الره أن كل ما غيرها سواه ، وأن كل ما فيها ينبغي أن يلتهم كالابداع . ولهذا طالبه الحق المتسامي في أحد المواقف قائلاً:

إذا رأيت النار قف فيها!

فإنك إن وقعت فيها انطقت!

وإن هربت منها طلبتك وأحرقتك!

أو أن يقول في موقف آخر:

إذا لم تكن في أمري كالنار

أدخلتك النار

أي أن مغامرة الإبداع الحق تقتض الاحتراق التام بلا بقية ولا

شاردة. إذ ليس الانطفاء هنا سوى الاشتعال، وليس الهروب سوى الحرق. وبالتالي فإن مطالبته إياه بأن يكون كالنار هو مطالبة الروح بالحرقة بالحركة الدائمة، ومن هنا استنتاجه القائل بأن الوقفة نار أو استقرار في حركة أو إبداع يلتم في أعماقه كل ما هو قابل للاحتراق باعتباره الإشعاع الدائم للوجود والصورة. لأن حقيقة الإبداع لا تنتهي إلا في المواقف. وحقيقة المواقف حركة لا تنتهي. وهو المعنى الذي أراده النفري في قوله:

**لا ديمومة إلا لمواقف
ولا وقفة إلا لادام!**

إنها الديناميكية المرافقة لغامرة القضاء في الحق والبقاء في الحقيقة. فمن أطرافها تتكون وحدة الإبداع، أي البداية والنهاية المتلازمة في سحر السر المخفي، وراء الحركة المنقصة في جريها الدائم، كالتنافس بين جرعات الماء للعطشان، وكالقاء في الجلم واليقظة للمحب الهائم، إذ لا ديمومة بالفعل في المواقف، تماثلاً كما أنه لا وقفة إلا لادام. لأن كلا منهما يفترض وجود المعنى، الذي قصده النفري في إحدى مخاطباته:

يا عبد قف في موقف الوقوف
وانظر إلى كل شيء واقف بين يدي
وانظر إلى السماء كيف تقف
وانظر إلى الأرض كيف تقف
وانظر إلى الماء كيف يقف
وانظر إلى النار كيف تقف
وانظر إلى العلم كيف يقف
وانظر إلى المعرفة كيف تقف
وانظر إلى النور كيف يقف
وانظر إلى الظلمة كيف تقف
وانظر إلى الحركة كيف تقف
وانظر إلى السكون كيف يقف
وانظر إلى الدنيا كيف تقف
وانظر إلى الآخرة كيف تقف
وانظر إلى قلبك أين يقف؟
أن لي قلوباً لا تقف في شيء!
ولا يقف فيها شيء!
هي بيني وبين
كل واقف بين الملك إلى الملكوت

إن وقوف الأشياء هو «حركتها» في مقاماتها. إذ لكل منها موقف له حدوده إلا القلب (الإنساني المبدع). فهو لا يقف في شيء. ولا يقف فيه شيء. وحركته الدائمة هي مواقف الدائمة، بفعل وجود كل ما في الوجود المادي (الملك) والروحي (الملوكوت) بينه وبين المطلق. إنه يخرق الكون في كل مكوناته، وفي كل اختراق له موقف ومن هنا فكرة النفري عن «أن

الكون موقف، والحقيقة الخالدة فيه تقوم في ألا يستقر القلب في مستقر. ولا يعني عدم الاستقرار سوى ديمومة الحركة ونوحتها أو استمراريتها وانقطاعها، هي ما تعطي لكل منهما معناه. إذ لا معنى لديمومة بلا توقف، وتوقف بلا ديمومة. وعلى قدر كل منهما يتوقف قدر الآخر. ومنه موقف النفري

**معرفة لا وقفة فيها مرجوعها إلى جهل
الوقفة يقين سردي لا ظن فيه.
ليس في الوقفة واقف ولا فلا وقفة
الوقفة صمود. والصمود ديمومة**

كالانقطاع الجميل في النغم، وكالحشجة المتلهفة لابتلاع نفس يعطي للغة استمراريتها. أي ذلك الذي تذوب في الضرورة والمعنى ويتصير فيه ما أسماه النفري به «مواقف»:

**الكون موقف!
وكل جزئية في الكون موقف!**

وهي الرؤية التي تجعل «المواقف» لا يقر على كون، ولا يقر عنده كون، لأنه واقف في كل موقف خارج عن كل موقف ولا يعني ذلك سوى «خروجه» الدائم في حركته، أو ارتباطه الدائم بالكون وأجزائه وتحرره منها في الوقت نفسه. ومن هنا فكرة النفري القائلة بأن «من تعلق بالكون عرض عليه الكون»، بينما حقيقة «مواقف» المواقف، تقوم في رؤية المطلق والارتباط به. أي في حقيقة الارتباط بالحقيقة والتحرر من رقب ما سواها:

**من لم يقف بي، أوقفه كل شيء دوني
ومن رأيي شهد أن الشيء لي
ومن شهد أن الشيء لي لم يرتبط به.**

أي أن الوقوف بالمطلق هو الذي يحرره من السقوط في ما لا قيمة له .. لأن الوقوف بالمطلق هو الذي يحرره من الانصياع لكل ما هو عابر وعارض وجزئي:

**فالوقفة تعني من رقب الدنيا والآخرة
وفيها يسقط قدر كل شيء
فما هو منها ولا هي منه**

وتصبح هي ذاتها القدر الذي تراكم فيه الهموم في كل واحد لتحرره من قيوده أيا كانت، وتختل وجهه الحزون الفاعل في كل ما هو موجود.. أو ما أسماه أحياناً بالهم الحزون. أي ذلك الذي يعتصر كل ما في القلب ليغمره عما سوى حقيقة الهم. فإذا كان لكل شيء قلب، كما يقول النفري، فإن قلب القلب هم الحزون. فسد الهم الحزون كالعمل في الجدار المائل.. أي إن أخرجه هدم الجدار وإن أبقيته هدمه أيضاً. لأنه يفترض في ذاته، كما هو الحال في كل إبداع حق، البقاء في حيز الحقيقة لا ترميم ما هو عرضة للانهدام والانحلال. أي ألا يبقى معلقاً في موقفه. ولهذا طالب المرء بأن يخرج من همه لكي يخرج من حده. وأن يقف بهمهم بين يدي الحق ويحتفظ حاله بأن يرى الحق في همه لا يرى همه في همه!

ان الخروج من الهم يعادل الفناء فيه والبقاء في حقائقه . فالحلم يغني
الأنسا ويبقيها في حقائق إدراكها الوجداني لكل ما هو موجود. أو في
معاناتها الحق والابتلاء التام به . لأن القلب الذي يرى الحق يصبح محلا
لبلاء . وليس البلاء هنا سوى الاقبال الكامل للقلب صوب الحق . والذي
يصبح فيه كل فعل بلاء .

تعرفني إليك بلاء

أنا أصل البلاء

أحببت فيك البلاء

أظهرت لك البلاء

كرهت منك البلاء

انكارك للبلاء بلاء

إن تحول الحب والكراهية والمعرفة والانكار إلى بلاء يعني تحول
البلاء إلى محك القلب ومقياس وجدته (وجدانه) تجاه كل ما هو موجود.

إذا رأيته كان بلاؤك بعدد كل شيء

وكان كل شيء بلاءك!

إن التعامل مع الأشياء والظواهر والأحداث يجري من خلال
تحويلها إلى أوضاعها وظواهرها وحوادثها الداخلية. رؤية المطلق تجعل
القلب المبدع في امتحان روحي مزمع. لأن كل شيء يصبح آنذاك بلاءه
الخاص، انه يصبح موزعا في ترابطه بين الأبد والأزمن على مثال الفكرة التي
قالها النفري:

قلوب العارفين ترى الأبد

وعيونهم ترى المواقف

وهي الحالة التي تجعله يقيف «بعدد كل شيء» وتجاهه كل شيء له
موقف. بمعنى تحول المواقف إلى محك ومقياس الروح المبدع في إخلاصه
للحقيقة. وذلك لأن تحول الهم والبلاء إلى بؤرة الروح المبدع يعني بلوغ
الروح المبدع مداه الأقصى في المواقف. وليس المقصود بالمدى الأقصى
هنا سوى الأبعاد اللامتناهية في «الأنساق والأنفس» بحيث تجعل كل
جزئية فيها موقفا . إذ ليس الأفق والأنفس سوى الكون والأبعاد
القائمة فيه هي أبعاد الوجود. وليس الروح المبدع في الكون سوى سفينة
في بحر . ووجوده (الروح) هو وجده الخالص وكل ما سواه غارق
أو قفني في البحر
فرأيت المراكب تغرق
والألواح تسلم!

فالموقف في بحر الحقيقة يفترض الانحلال فيه. والسلامة هي
مجرد طرفان الجسد أو أجزاءه المتجزئة كما أن الغرق هو الانحلال في
الكل. وهو الإدراك الذي يستلزم المغامرة والمخاطرة والتحدى
هلك من ركب ولم يخاطر!

فأي معنى للركوب بلا مخاطرة؟ وإلا فركوب المبدع شبيه بسفر
حقيقية من حقائق المسافرين لا قيمة لما فيها. لأن حقيقة الإبداع هي

المخاطرة الدائمة، والقدرة على تصور النفس (الذات) منحلة في الكل الحي
للوجود:

إذا وهبت نفسك للبحر فغرقت فيه

كنت كدابة من دواب!

وهي المفارقة التي تعكس في رمزيته الحقيقة القائلة ، بأن لكل روح
مبدع الراحه تتراءى فيها حروف بلائته وهوموه، ومن هذه الحروف
تتألف كلمات مخاطراته المخطوطة والمحجية باعتبارها مواقف. وفي
(مواقف) النفري تألفت حروف معاناته في نثر كلمات الاخلاص للحقيقة.

وهو إخلاص وجداني يبتديء بالسماع للحق وينتهي بخلق الأنا
الكونية . وهو سماع يفترض إدراك المقام الحقيقي للروح المبدع باعتباره
موقفا متجورا ملتزما تجاه كل جزئيات الوجود.

قال لي : أعرف مقامك مني،

وأقم فيه عندي!

فرأيت الكون كله،

جزئية في جزئية موصولة ومفصولة.

وهو سماع يجدد موقف المبدع في انتمائه الخالص للحق باضمحلال
كل ما هو طاريء ومشروط وعرضي:

لا تجعل الكون من فوقك ولا من تحتك

ولا عن يمينك ولا عن شمالك

ولا في علمك ولا في وجدك

ولا في ذكرك ولا في فكرك

ولا تعلقه بصفة من صفاتك

ولا تعبر عنه بلغة من لغاتك

وانظر إلي! كيف كنت وكيف أكون!

ولا يعني إسقاط الكون والصفات واللغات سوى جمعها وصهرها
في النظر إلى الحق، ومن خلال النظر إلى ما كان ويكون لأن الحق هو الكائن
والكيونة الخالدة في مواقف الصوري، ومحاكاته، فالحق يطالبه بالأمل
مع الملائات أي كانت في المكان أو العلم والوجد والذكر والفكر والصفات
واللغات أي انه يطالبه بالاستقامة في المواقف ، أو ما أسماه النفري أيضا
يحفظ المقام

احفظ عليك مقامك

والا ماد بك كل شيء

مقامك هو الرؤية

فقف في رؤيتي

وإلا اختطفك كل كون!

ولا يعني حفظ المقام سوى حفظ عهد الانتماء الحر للحق. لأنه
يفترض الإقامة في رؤية الحق. فهو الشرط الوحيد الذي يحذر الإنسان من
الانسياق وراء كل ما هو طاريء. لأن الوجود هو تكون وتكوين دائم.

والانتماء الحقيقي له يفترض الرؤية الدائمة للحق فيه. والا تحول المبدع إلى كيان تختطفه الكائنات. بينما جعل النسري من الواقف (المبدع) ذاك الذي

لا منظر في السماء يثبت
ولا مرجع في الأرض يقر فيه.

لا بمعنى عدمه في فراغ الوجود، ولا لتعلمه للعذب بين السماء والأرض، بل استقلاليته الحرة، لأن الثبات في السماء أو الاستقرار في الأرض هما عبودية مقنعة و«مرض الاختيار السيئ»:

أوقفني في الاختيار
وقال لي: كلهم مرضى!

أي كل منهم مريض في اختياره لا يتجاوزه. لأنه إذا كانت استقلالية الموقف أو حريته الحقيقية تقوم في اختيار الحق، فإن حقيقة الاختيار هي في الحقيقة نفسها وفي صدق مكابدها. أنها كالباب في البوابة وكالحجارة في الطريق. فلا باب لها مستقل عنها ولا طريق لها غيرها. أن حقيقة الاختيار في اختيار الحقيقة. وهي المعادلة التي تكشف في أعماقها عن تناسق الروح المبدع في رؤيته للجمال والحياة باعتبارها كلا واحدا. فهي الرؤية التي توصله إلى اكتشاف محدوديته ومن خلالها رؤية الانتماء الخالدة للوجود:

أوقفني في الاختيار
وقال لي: كلهم مرضى!
ما لي باب ولا طريق
كلك خلق فماذا تروم؟
فرأيت السد قد أحاط بي
ورأيت في السد يضحك!

إن إحاطة الذات بذاتها (أو إحاطة المبدع بذاته المبدعة) تكشف له فيها قيمة المعنى الوجداني في تجاوز «الاختيار المرضي» أو الجزئي والعابر. أنها تكشف له عما في قيود الالتزام بالحقيقة من جمال كالذكرى في ذاكرة الأطفال والدعاة في صراخ النساء. أي قيود الوجدان المخلص في معاناة اختيارها للحق:

أذكرني كما يذكرني الطفل
وادعني كما تدعوني المرأة

فهما الذكرى والدعوة اللتان تكشفان عما فيهما من «اختيار» سار في المنعانة (أو الحقيقة) نفسها. إذ الإبداع العظيم هو إبداع أطفال. ومن هنا فكرة الصوفية عن أنهم «أطفال في جبر الحق» أي أطفال يلعبون في حضن الحقيقة أو المطلق إذ لا وجدان أصدق في دعوتهم من وجدان المرأة.

إن الانحلال التام في وجدان الحق (أو الحقيقة) يصهر قيود الاختيار ويسكبها في موقف الوجود المتسامي من خلال الاستماع الدائم للحق أو الاستماع الدائم له بإبداع «الندم» أو الإيجاب المتسامي:

ما سمعوا مني قط!

ولو سمعوا مني ما قالو: لا!

لأن الحقيقة «ندم» لا «لا». إذ «السلا» في أفضل أحوالها هي الرد المناسب على معاناة المواجهة (ردة الفعل) لا مكابدة الإبداع وتلقائيتها الذاتية. أي أن كل ما يلزم الذات المبدعة هو حرق ذاتها الدائم في اتون الاخلاص للحقيقة:

المالك في الجنة
والأحرار في النار!

فلا هدوء ولا دعة في الإبداع، بل نار مادتها صدق الوفاء للحق.
ما أنت في وجودك
أوفى منك لي في عدمك

وهو وفاء يستمد وجوده من نفي الوسائط، لأن نفيها هو شرط الانحلال التام في وجدان الحق:
أليت لا أفكك وأنت
ذو حسب أو نسب!

فالتصر من الانسحاب والأسباب يعني البقاء في حيز الانتماء التام للحقيقة. أو في حيز الإبداع الحق. فهو الأسلوب الذي يستجمع الذات في إبداعها ويجبرها من رق الأقوال والأفعال الجزئية والمتجزئة.

حكم الأقوال والأفعال حكم الجدال واللبال
وحكم الجدال واللبال حكم المحال والزوال
فإن جعلتك الأقوال فلا قرب
وإن جعلتك الأفعال فلا حب!

بينما حقيقة القرب والمحبة أو الانحلال الوجداني في معاناة الحق والحقيقة يستلزم صهر المتناقضات في الذات وإعادة تكوينها (بنائها) في الرؤية الحية لأنها الكلية. مثل رؤية «خلاعة» الأنا في لباسها واستقرارها في استمراريتهما وعملها في علمها وموتها في نومها وانبعاثها في يقظتها وبالعكس إذ:

الشاهد الذي به تلبس هو الشاهد الذي به تنزع
والشاهد الذي به تستمر هو الشاهد الذي به تستقر
والشاهد الذي به تعلم هو الشاهد الذي به تعمل
والشاهد الذي به تتام هو الشاهد الذي به تموت
والشاهد الذي به تستيقظ هو الشاهد الذي به تبعث

أي رؤية الأبعاد المعنوية المتوحد في الأقوال والأفعال (أو الإبداع ككل). فاللبس هو النزوع سواء في الباطن أو الظاهر، أو الروح والجسد، كما أن شهود الاستمرار، سواء في الأفعال أو المواقف، هو عين الثبات فيها. وينطبق هذا على العلم، بمعنى أن حقيقة «قدره مجسدان في العمل» إذ الإبداع عمل وقدره وعظمته على قدر ما فيه من علم أو اخلاص للحقيقة. والندم واليقظة هما الموت والانبعث بمعايير الرمز والواقف والضرورة والواجب.

إن رؤية الأبعاد العلوية المتوحدة في الابداع ككل تؤدي بالضرورة إلى بلوغ حقيقة كون الانسان (المبدع) هو معنى الكون: أنت معنى الكون!

وهو المعنى الممكن في حالة تمثل وتمثيل الفكرة القائلة بأن: الحقيقة وصف الحق والحقيقة أنا!

الهوامش:

١ - لكل ثقافة إسرائيليها الخاص بها، باعتباره الصيغة التمسامية لغاياتها العملية وقد ابدعت الثقافة الإسلامية على نموذج توحيدها واعتدالها الصيغة التمسامية للإسلام المادي والمنعوي (النبروي) حيث حاول إسرائ النبي أن إبراء وجودها التاريخي، مما أعطى الجميع صيغة التمازج المثلث في الفلسفة والكلام والتصوف والأدب والفقه والسياسة لكل يحاكي ككل واحد ما هو مناسب له. أي أنه أعطى للجميع إمكانية التغلغل في الماضي والمستقبل وتوحيدها في الابداع المباشر.

٢ - ابدعت الثقافة الإسلامية نماذج مثل عميدة وتمثل التصوف في مساره التاريخي أحد نماذجها بالنسبة للرسامين فيما أسماه بإسماء الصحن الجسدها بصيغ يصعب حصرها، ولكنها صبت جميعا في رعد عوالم الروح المبرح وسوف أكتفي هنا بتعظيم نموذجين منها على مثال استعاطي كلمة الروح في مثال الاخلاص عند التستري، وفي استعاطي روح الكلمة في الموافف عند الغفرى، على تجربة كل صوري نموذج للتعبير عن أسرارهم. ومثال للحقيقة المطلقة لسرهم جميعا في طريق الحق.

٣ - المستري هو ابن محمد سهل بن عبد الله (توفي ما بين ٣٧٢، ٣٨٥) ويعتبر من أئمة الصوفية وبالأخص فيما يتعلق بالعماسات والورع، أي في السلوك الصوفي. وهو صاحب الفكر جديدة في التصوف أثرت بشكل كبير على تعميق اتجاهات الباطنية والفكرية وأولى صدقة أن يتحول إلى مصدر شائع في كبار الشيوخ الصوفية كالغزالي وابن عربي.

٤ - يمكن أن يوصلنا جمع وتذيق آراء المستري عن المقامات إلى إقراره ببيع مقامات هي الشوق والزهدة والفقر والصبر والخوف (والرجاء) والتوكل والحناء عن ذلك يبقى فرضية ليس لها إلا معناها الرمزي المتمثل في أن ارتقاء النفس يستلزم منها بالضرورة، كما في كل إبداع حق، إرادة الفاني العائم من أجل داوغ حقائقها وهذه المقامات بدورها ليست إلا لتجني الأمل للأبداء.

٥ - تروي الكتب الصوفية كيف كان يكثر لظفر إلى صلالة خاله محمد بن سوار، الذي اضطر مرة أن يقول له: شئت قلني عن الصلابة، ثم استفسر منه أن كان يذكر الله الذي خلقه، فسأله التستري عن كيفية ذكره، فعما قال له خاله: كل عتقك من تعلقك في شياطين ثلاث مرات من غير أن تحرك لسانك، أمي، الله، تاتخر إلى الله، شاهدي، فإنا سهل يرد ذلك ليالي، ثم أخذ خاله يريدها إلى سبع ثم إلى إحدى عشرة مرة، وبعد مرور سنة، قال له خاله: احفظ صلالة ولم عليه أن لا تدخل القبر، فإنه ينفك في الدنيا والأخرة. واستمر على ذلك إلى أن قال له خاله بعد سنتين: «يا سهل من كان الله معه، ناطر إليه وشاهده أليصعي» إنني خاله ولمصعي.

عندما أخذ بالخلوة وحط القرآن والصوم وهو ابن ست سنوات، إلى أن شاهد للمرة الأولى سجد قلبه وهو في عمر يناهز الثالثة عشرة. ويحدث وقتها عن يقينه من ذلك إلى أن عثر في عيادته عن الشيخ ابن حبيب الهادياني في إجابته بضرورة عن أن القصد بذلك هو سجود القلب إلى الأبد.

وقد شكل ذلك مقدمة سلوكه الخاص في تربية الإرادة المنبئية، كما يقول الغزالي: أن مذهب البصريين بتضعيف النفس بالجوع وكسر الشهوات ولهذا كان يقاوت في بدايته موقر النبي ثم أخذ دقائق التنين (والذي استمر فيه ثلاث سنين) ثم ترقى إلى أن أصبح قوته، كما يقول عن نفسه في كل سنة ثلاثة دراهم، يأخذ بدهم ديسا وبدهم دقيق الأرز وبدهم سمنا ويخط الجميع

ويصنع ثلاثمائة وستين كرة، ويأخذ في كل ليلة كرة «يفطر عليها». ثم جعل قوته بعد ذلك خبز الشعير يفطر عند الصبح على أوقية كل ليلة بدون ملح ولا آدم. ثم أخذ يفطر كل ثلاث أيام مرة واحدة، ثم كل خمس ثم سبع ثم كل خمس وعشرين، واستمر على ذلك عشرين سنة. ثم ساج في الأرض سنين ورجع بعدها إلى تسرة، وهي الحصى التي وضعها في سلوكه (طريقته) القائلة بأن ذرة أعمال القلوب (بكل عمل الفكر والرضا) أفضل من أمثال الجبال من أعمال الجوارح، ولهذا قال: «عمل الأجسام رحمة وعمل القلوب عقوبة»، وجعل منها شعاره القتال: «الأصل الذي ادعوا إليه قوتي أنفقوا يوما لا ليلة بعده وموتنا لا حياة بعده».

٦ - لقد نسجت وسلاسل العبارات المنسوبة للتستري بالشكل الذي يستجيب في منطقها الداخلي لتجاسس الفكرة ومن الممكن أن يكون التستري قد قال هذه العبارات في أوقات مختلفة، إذ لا ضرورة لمرة في تسلسلها الألف الذكر سيما وأن هناك صيفا أخرى تختلف عما هو وارد سواء من حيث الإضافات أو الحذف، كما أن العبارات المتعلقة بالعلم، والقائلة بأن للعلم سرا أو ظهر لمحات النبوة، «أن للنبوة سرا أو ظهر لمحات الأحكام»، وكذا كانت العبارات السالفة من غير ابن عربي، فإن الغزالي أو ردها بالشكل التالي: «اللاوعية سرا أو اكتشف لمحات النبوة، والتبوت سرا أو اكتشف لمحات العلم، وللعلم سرا أو اكتشف لمحات الأكاه»، فسرها بإشكال الذي يستجيب للمهمات العملية والنظرية الداخلية الفكرية، إذ تناولها ضمن تأويل لفكرة إفشاء السر، ولهذا طالب بأن يفهم كلام التستري، «على ما يقدر لا على ما يوجد». ولهذا قرن التستري اكتشاف السر بكلمة «دو» أي أنه تناولها في إطار «تصحيح» ولسع العوام فيما لا يمتنيتها، وهي لكثرة لها قيمتها وفاقيتها العملية - الأخلاقية من حيث قدرتها على تصحيح الخلافات المنغلقة سالما والتي لا شأن للعوام بها مثل قضايا الأديان وما وراء الطبيعة وما شابه ذلك، وأعطى لآراء التستري معناها الذي ينبغي أن يضم جمع العلوم العملية ووحدة الجماعة، أما ابن عربي فقد فسرها ضمن إيديولوجيته لعلامة الظهور والبروز، أي أنه نظر إلى «سر ظهره لحنى «دو» لآله، ووضع هذا التأويل الغري في نظراته إلى مساهمة الربوبية والألوهية في مرتبة لذات لا يستعطفها إلا الله. (في ظاهرها) وهي تطلي، بنماذبات الألهية) غنية عن ذلك، وبالتالي، «لو ظهر» (أو زال) السر الرابط ليلطل الألوهية بوصفها درجة أو مرتبة ولم يطل كمال الذات، (أي بقاء الله معزول عن العالم)، وينطق هذا عن سر الربوبية، فالكون مرئى، كما يقول ابن عربي، بالارتباط لا انفكاك عنه. ولما تجل لانسنا هذا الارتباط وعرف من هذا التجلي وجوب به، وأنه لا يثبت لظهوره (وهو الحق) هذه الرتبة إلا به وأنه سرها، الذي لو يطل ليعلم الربوبية. وذلك الحال بالنسبة للنبوة، بمعنى أن لطلانها متعلق بطلان سرها. فسر السر الذي ظهر ليلطل الأشخاص (إذ سيكون معلوما للجميع) وبما أن النبوة الأشخاص (ببعض دون آخر) لهذا تطلت النبوة بطلان هذا الأشخاص

٧ - إن تحرية الاخلاص التستري في تجربة الروح المبدع أو لا وقيل كل شيء، لأنها تمر في محاسنها عن المواقف الروحية المترابطة في طريق الاخلاص للحقيقة. ومن هنا «محاصنتها» الثقافية وارتدادها العلمية، بفضل تنقيتها للمعنى الحر في حكمة الانتماء للكل الثقافي (الإسلامي)، ولهذا استقت أبعاد المعاني وأكثرها خيالا من كلها لتقارب روتيتها في سلفتها التوكيد الدائم على أن العرفة (الحق) تثبت بذاتها. ولهذا كان بإمكانه أن يتوصل إلى أن

علامة حب الله حب القرآن

وعلامه حب القرآن حب النبي

وعلامه حب النبي حب السنة

وعلامه حب السنة حب الأخرة

وعلامه حب الأخرة بغض الدنيا

وعلامه بغض الدنيا ألا يأخذ منها إلا زادا وليفك لأخرة.

لقد كشف في موقفه هذا عن أن معنى الثبات بالذات هو التقائنا الحية للمواقف والتي يستحيل بناء منطقها المتجاسس خارج «كوبية» الثقافة ومعاينة إشكالياتها ومثلها غيرها.

(هناك شعرة رقيقة جدا تفصل

بين العبقرية والجنون)

مجهول ...

(متلما أن المرض يحيط بالصحة

من كل الجهات فأن الجنون

يحيط بالقل من كل الجهات)

لودفيغ فتنششتاين ...

بين العبقرية والجنون

هاشم صالح *

منذ قديم الأزمان كان الناس يعتقدون بأن هناك علاقة بين العبقرية والجنون. وكانوا دائما يتحدثون عن العبقري بشيء من التهيب والوجل، فهو شخص غريب الأطوار معقد الشخصية يختلف عن جميع البشر، والواقع أننا إذا ما استعرضنا أسماء كبار الكتاب وجدنا أن معظمهم - إن لم يكن كلهم - كانوا يتميزون بتركيبة نفسية خاصة وغير طبيعية بل إن بعضهم دخل في مرحلة الجنون الكامل. نذكر من بينهم على سبيل المثال لا الحصر: هولدرلين ونيتشة، جيرار دونكير، وأنطونين آرتو، وفان جوخ، وغي دو موباسان، وغير جينينا وولف، وشومان، والتوسير،^(١) الخ..

لجن معظم أولئك الكبار الذين سجلت أسماؤهم على صفحات التاريخ، ويكفي أن نستعرض سير حياتهم التي كتبت بعد وفاتهم لكي نتأكد من ذلك، وتكمن عظمتهم بالضبط في أنهم تجاوزوا عصابهم أو عقبتهم النفسية المتأصلة عن طريق الإبداع. فلا ريب في أن الإبداع يحرر من العقد ويعطي الشخصية ثقة بنفسها.

لماذا أتحدث عن هذا الموضوع الآن؟ ولماذا اخترته للكتابة في

هذه الدراسة الطويلة، وكان لهذا عدة أسباب

أولها أنه كان يعمل في نفسي منذ زمن طويل. وثانيها أنه يمثل نوعا من «التأبؤ» أو الحرمان فيما يخص الثقافة العربية. فلا أحد من الكتاب العرب يجرؤ على الاعتراف بأنه مصاب بعقدة نفسية معينة أو بعصاب معين.

نقول ذلك على الرغم من أن هذا الأمر أصبح شائعا ومعترفا به لدى الكتاب الغربيين ولم يعد يثير أية حساسية، ولذلك فإنني سأقصر دراساتي هنا على تاريخ الثقافة الغربية لكيلا أخرج أحدا. وثالثها، وربما أهمها، من أجل تبديد ذلك الوهم الشائع والمخيف الذي يحيط بكلمة عصاب أو عقدة نفسية، أو جنون. فمادامنا لا نتجرب عن فتح هذا الملف والتحدث عنه، فإننا سيظل محاطا بالغموض والأسرار والمخاوف. والواقع أن الجنون بالمعنى الذي نقصده، أي الجنون الإبداعي، ليس مخيفا إلى مثل هذا الحد بل ربما كان محببا وقريبا إلى النفس. وهو على حال لا يؤدي أحدا، اللهم إلا صاحبه... وكان يمكن أن استخدم محله كلمة التوترو

وقد طرح أحدهم على الكاتب الفرنسي أندريه مورو هذا السؤال: هل جميع الروائيين مجانين أو عصابيون؟ فاجاب الكاتب الكبير: لا الأصح أن نقول أنهم كانوا يصيرون جميعهم عصابيين لولا أنهم أصبحوا روائيين. فالعصاب يا سيدي، هو الذي يصنع الفنان، والفن هو الذي يشفيه^(٢). وكان جوابا مقنعا ورائعا. فالواقع أنه لولا العصاب لما كرس أشخاص من أمثال بلزاك أو ديستوفسكي أو فلوير أنفسهم لفن الكتابة. ولولا أنهم نجحوا في هذا الفن وقدموا لنا روايات خالدة لما نجحوا هم أنفسهم من مرض العصاب. هذه هي الدائرة المغلقة التي تجمع بين الإبداع والمرض أو بين العبقرية والجنون. ولكن السؤال للطرح هو: لماذا يسقط في ليل الجنون حتى أولئك الذين أبدعوا إبداعا كبيرا؟ لماذا لم يحصمهم الإبداع - أو الانتاج الإبداعي - من الجنون؟ فلا أحد يشك في أن نيتشة من كبار الفلاسفة، ومع ذلك فقد جن بشكل كامل في أواخر حياته وظل مجنونا لمدة أحد عشر عاما حتى مات سنة ١٩٠٠، ولا أحد يشك في أن هولدرلين هو واحد من أهم الشعراء في العالم، ومع ذلك فقد أمضى نصف عمره تقريبا في بحر الجنون... والواقع أنه تصعب الإجابة عن هذا السؤال، ولكن ربما التقينا به في مرحلة لاحقة، مهما يكن من أمر فإننا نظل متفقين مع أندريه مورو على القول بأن الفن يشفي من العصاب بشكل عام، ولولا

* كاتب و مترجم سوري يقيم في باريس

الداخلي أو المعاناة أو الاضطراب النفسي الذي يدفع الى الإبداع ويحول عن طريق الإبداع، فالشخص المتوازن كلياً، أي التآلف والتغلب لا يمكنه أن يشعر بأي حاجة للإبداع ..

من أجل الاستئناس بهذا الموضوع يستحسن بذان أن نعود الى الماضي لكتابتة مقدمته التاريخية. يبدو أن افلاطون كان أول من انتبه الى هذه النقطة عندما قال بأن العباقرة يغضبون بسهولة ويخرجون عن طوابعهم، انهم يعيشون وكانهم خارج الزمن والوجود، وذلك على عكس الناس العاديين. ولكن أرسطو - تلميذ افلاطون - هو الذي نظر لهذه العلاقة بشكل فلسفي محكم. وقد طرح هذا السؤال: لماذا يبدو جميع الرجال الاستثنائيين من فلاسفة وعلماء وشعراء وفنانين اشخاصاً سوداويين؟ نلاحظ أن أرسطو يستخدم كلمة الرجل الاستثنائي بدل العبقرى، والسوداوي بدل المجنون. والواقع انه اقرب بذلك الى تصورنا الحديث، فنحن لم نعد نقبل بكلمة العبقرى أو العبقرية بسهولة، وانما نفضل عليه تعبيراً أقل ضخامة أو اسطورية. ولم نعد نستخدم كلمة الجنون المرعبة وانما كلمات حديثة أخرى من اختراع الطب النفسي كالاضطراب الذي يصيب المزاج ويعمله حساساً جداً ومتحيزاً جداً. ويقول أرسطو بأن السويدياء يتبدىء بهيل الإنسان الى الوحدة والعزلة والتأمل ثم تنتهي أحياناً بالصرع أو الجنون أو حتى الانتحار. ولكنها لدى المبدعين الكبار تتوقف عموماً عند حد معين لأن الإبداع يلجمها أو يوقفها عند حدها، ثم جاءت الثقافة الرومانية - اللاتينية بعد أرسطو واليونان وأخذت منه هذه الفكرة. ولذلك شاع المثل الذي يقول لا يوجد شخص عظيم بدون حبة جنون! وإذا ما انتقلنا بعدئذ الى القرن الثامن عشر، أي الى عصر التنوير، وجدنا أن يديرو هو الذي بلور هذه الفكرة الشائعة التي تربط بين العبقرية والجنون. يقول هذا الفيلسوف الفرنسي: «أه ما أكبر العلاقة بين العبقرى والمجنون. فكلهاهما يتميز بميزة خارقة للعادة إما باتجاه الخير وإما باتجاه الشر. فالجنون يسجن في المصح العنفي والعبقرى ترفع له التماثيل» (١).

ثم جاء القرن التاسع عشر وتأسس علم الطب النفسي لأول مرة على أسس حديثة. وأكد على وجود هذه العلاقة الوثيقة بين العبقرية والجنون، فالشخص العبقرى لا يمكن أن يكون طبيعياً على طريقة الناس العاديين. يقول عالم الطب النفسي الكبير ايسكيدورول بأن الشخصيات الكبرى في التاريخ هي شخصيات «مرضية» ويضرب على ذلك مثلاً لوشر وباسكال، وجان جاك روسو، الخ... وقد استعاد هذه الفكرة بعده طبيب نفسي أقبل شهرة هو «الابوت» الذي كتب السيرة الذاتية المرضية لشخصيتين كبيرتين هما - سقراط وباسكال وكان عنوان الأولى: «شيطان سقراط» والثانية «تعويذة باسكال» فالعبقرى في رأيه شخص ممسوس أو مسكون من الداخل من قبل شيطان العبقرية. وقد عرفت العرب هذه الفكرة في الماضي عندما تحدثوا عن «وادي عبقر» والالهام وشيطان الشعر... وقد أراد عندما الطبيب النفساني أن يستخدم حالة سقراط وحالة

باسكال من أجل كتابة تاريخ الهلوسات، فالشخصيات الاستثنائية مبهوسة بشيء ما لا تدري - حتى هي - كنهه بالضبط، وهذا هو سر عبقريتها. وفي عام ١٨٥٩ كتب «مورو دوتور» وهو طبيب نفسي - دراسة تحليلية لشخصية الشاعر جيرار دونرغال الذي كان قد انتحر قبل وقت قريب. وأثبت فيها أنه كان مصاباً بتهيج هوسي دوري، هو السبب في إبداعه. فحالة الإبداع هي حالة هوسية يبلغ فيها التهيج حده الأقصى. ولو أن الشعراء والكتاب العرب تحدثوا لنا عن حالتهم النفسية أثناء عملية الإبداع لقدقوا لنا أضاءات مهمة عن العلاقة بين التنوير والابداع، ولكنهم لا يتجرون على ذلك خفية أن يعتقدوا بالجنون..

نقول ذلك على الرغم من أن بعضهم قد انتحر بسبب هذه المعاناة المتوترة جداً، ونضرب عليهم مثلاً الشاعر الكبير خليل حاوي. لكن الشعراء والمفكرين الأوروبيين لم يعودوا يخشون من ذلك بعد أن أزال التحليل النفسي تلك الهالة المرعبة التي كانت تحيط بالجنون والأمراض النفسية والعقد. بل إن بعضهم فخر بها للدلالة على مدى إبداعه وعبقريته ثم من أجل التمايز والخصوصية. والواقع أن مفكري أوروبا وشعراءها وفنانينها قد بدعوا ثمن تشكل الحديثة باعاً، فمن نيتشه الى بودلير الى رامبو الى هولدرلين الى انطونين آر تو الى ميشيل فوكو الى لويس التوسير الى ادغار آلان بو الى فرجينيا وولف الى كاكاو الى لورتياومون، نجد أن القائمة طويلة، طويلة من أولئك الذين جنوا أو عانوا أو انتحروا.. نعم أن هناك علاقة بين التنوير النفسي والابداع، ولكن ليس كل عبقرى مجنون، وليس كل مجنون عبقرى، فالعلاقة أكثر تعقيداً مما نظن. وهذا ما سنتعرض له تفصيلاً فيما يلي

يقول بعضهم بأن هناك نوعين من العبقرية. فهناك العبقرية الصاعدة، أي التي تنفجر انفجاراً عفواً كالشلالات والينابيع، أو حتى كالزلازل والبراكين (وهذه هي حالة رامبو مثلاً أو هولدرلين أو حتى نيتشه في وخصوصاً نيتشه). وهناك العبقرية الهادئة المتدرجة التي تصنع نفسها عن طريق الصبر والمثابرة والعمل المتواصل (وهذه هي حالة فلوير مثلاً). ولكن العبقرى في جميع حالاته يكون عادة كائناً لا اجتماعياً، يميل الى العزلة والوحدة والهشاشة. لنضرب على ذلك مثلاً محسوساً حالة الشاعر الفرنسي الكبير: آرثر رامبو. يقول بول كلوديل عنه: كان رامبو صوقياً في الحالة المتوحشة، أي في الحالة القصوى، كان نبعا ضائعا يتجذر في أرض ريمانية. وأما جان كوكتو فيقول عنه هذه الكلمات بتقدير لقد سرق ريمانية جواهره من مكان ما. ولكن من أين؟ لا أحد يعرف. هذا هو السر (بالطبع فإنه يقصد بجواهره قصائده). لقد تحول رامبو الى أسطورة تستعصى على التفسير، فلم يعرف التاريخ عبقرية مبكرة مثل عبقرية انه كالشهاب الذي ما إن اشتعل حتى احترق! من المعلوم أن أشعاره كلها كتبت خلال أربع سنوات. أي من سن السادسة عشرة الى سن التاسعة عشرة!.. هل يعقل أن يولد عبقرى في مثل هذه السن المبكرة؟ ولذا رأي بعضهم أن القدرة الالهية هي

التي ألهمته وفجرت في جوانحه العبقريّة الشعرية التي تتجاوز كل عبقريّة في اللغة الفرنسيّة، إذا ما استثنينا بولدري. راح رامبو يمثل في تاريخ الشعر الفرنسي الطهارة البكر، أو البراءة الأصليّة التي لا تشوبها شائبة. لقد اخترق رامبو سماء الشعر الأوروبي كالتنزيك المارقي أي بسرعة البرق.

ثم هجر بيته وقرينته وشعره، بل وتكرّر حتى لشعره وراح يعيش حياة مفارقه المعروفة، في بلاد العرب - في عدن واليمن. هذه هي العبقريّة المتوحشة أو المتفجرة: بداية مبكرة إبداع خاطف، نهاية قبل الأوان. أما الروائي مارسيل بروست صاحب «بحثاً عن الزمن الضائع» فكان يرى أن العبقريّة تجمّع بشكل مفاجيء، أي في اللحظة التي لا نتوقعها. إنها تتفجر كالأشراق للمباغت، أو كالإلهام الصاعق. وعندما يقول ذلك فإنه يعرف عما يتحدث لأنه شهد تلك اللحظة وعاشها كقضية المبدعين الكبار. أما الشاعر لسان جون بيرس فيصف تلك اللحظة بأنها «الصاعقة العذراء للعبقريّة»، ويعترف كبار الكتاب بأنهم ليسوا هم الذين يكتبون أفكارهم، وإنما أفكارهم هي التي تكتب نفسها من تلقاء ذاتها. أو من خلالهم. واتذكر بهذه المناسبة الحكاية التالية التي حصلت لي في جامعة دمشق. كنت في عام ١٩٧٤ - ١٩٧٥ طالباً في قسم الدراسات الأدبيّة العليا. وكان الناقد أحسان عباس يأتينا من بيروت مرة أو مرتين في الشهر لكي يلقى دروساً نقدية حول الشعر الحديث. ولكن قبل التوصل إليه راح يتحدث عن الشعر الكلاسيكي السابق له، شعر بدوي الجبل وجيله.

وقال لنا بأنه سمع مرة بدوي الجبل يقول بأنه ليس هو الذي يكتب أشعاره، وإنما هي التي تكتب نفسها بنفسها، فهي تجيئه وهو ماش أو نائم أو صاح وتنزل عليه كالإلهام. ويجد نفسه عندئذ وهو «يدندن» بها كما هو على علم منه. وما عليه عندئذ إلا أن يسجلها بسرعة على الورق قبل أن تتبخّر وتضميخ.. واتذكر أن أحسان عباس قد أبدى بعض الشكوك فيما يخص هذه النقطة واعتبرها إحدى مبالغات الشعراء. ولكني الآن، وبعد مرور أكثر من عشرين سنة على هذه الحكاية، أميل إلى تصديق بدوي الجبل أكثر من ذي قبل، دون أن يعني ذلك إنكار دور الصنعة والجهد في إنتاج القصيدة. فلابدعمون الكبار بفتورهم بالإبداع انفجار. ربما كان يعقل في داخلهم ويختصر لفترة طويلة، ثم تجمّع فجأة لحظة الجسم التي لا يختارونها هم، وإنما تختار هي نفسها بنفسها رغماً عنهم. مهما يكن من أمر فإن انفجار اللحظة الإبداعية قد يجيء بعد مرور الكاتب بأزمة، أو مباشرة بعد الصحو والخروج من الحلم أي في حالات الترويض المغناطيسي تقريبا، والهלוسة، أو أحلام اليقظة. ولكن هذه الحالات الإبداعية نادرة، ولذلك يحاول بعض الكتاب إضاربتها في انتفسهم عن طريق تناول المخدرات أو شرب الكحول.. نضرب عليهم مثلا نيتشه أو بولدري أو سارتر في عصرنا الحاضر. فقد عرف عنهم تناول هذه «المنبهات» من أجل إيقاف وعيم الإبداع وتحرّيكه. ولكن

العملية خطيرة وقد تؤدي إلى نتائج مزرعة. ولذلك يمكن القول بأن أفضل اللحظات الإبداعية هي تلك التي تجمّع بشكل طبيعي لا مصطنع، وهي لحظات قصيرة وخارقة، ولكن تأثيرها يتجاوز الدور، يكفي أن نفكر هنا ببعض هذه اللحظات الاستثنائية التي غيرت وجه التاريخ: ليلة ١٠ نوفمبر ١٦١٩، حيث نزل الإلهام على ديكارته وتوصل إلى الحقيقة، ثم يوم ١٢ مايو ١٧٩٧، أي قبل ما يزيد على ٢٠٠ سنة حيث نزل الإلهام على الشاعر الألماني الكبير نوباليس. ثم صيف ١٨٣١ حيث يشهد جوته فترة الهام مكثفة.. ولكن انفجار هذه اللحظات العبقريّة في وعي أصحابها لا يمر عادة بسلام، وإنما يدفع ثمنه غالبا أحيانا. صحيح أنه يحرر الشخصية من عقدها وأوجاعها، صحيح أنه يطلق بها في الأعلى، أو أعلى الأعالى ولكنه يسقط إلى الضيق بعدئذ. ثم تظل دائما متأثرة به، حتى لكنها لا تنح تحت وطأته. فليس كل الناس يستطيعون تحمل الإلهام، خصوصا إذا ما كان منفجرا كالحمم من أقواء البراكين، خصوصا إذا ما نزل كالصاعقة. ولكن عدد الأشخاص الذين يشهدون مثل هذه اللحظات الاستثنائية قليل في التاريخ. لتتوقف هنا قليلا عند لحظة ديكارته من أجل تشرّيفها من الداخل ومحاولة فهم أبعادها. من المعروف أن الفيلسوف الفرنسي كان في بداية شبابه شخصاً ضائعاً لا يعرف ماذا يفعل بحياته. كان مفارم يذهب من بلد أوروبي إلى آخر لكي يطالع على «كتاب العالم» كما يحب أن يقول: أي لكي يقرأ العالم ويطالع عليه كما تقلّب صفحات كتاب، وقد انخرط في جيش أحد الأمراء في هولندا. وعندما اختل بنفسه في غرفته في المعسكر جاءت الأحلام الثلاثة الرعبية التي هزته هزا وكادت تؤدي به (٤). ولكن العناية الإلهية شامت أن تكون هداية له نحو الحقيقة التي يبحث عنها دون علم منه. لقد كانت ليلة ميلاد تلك التي عاشها ربيته ديكارته في العاشر من نوفمبر، ولولا حلم الله وغفوه لقضت عليه. وهكذا ولدت فلسفة ديكارته بعد مخاض شديد البأس. ونتجت عن تلك الليلة المنهجية العقلانية التي حكمت كل أوروبا طيلة ثلاثة قرون (أي حتى اليوم بشكل من الأشكال. انظر المنهجية الديكارتية. أو العقلانية الديكارتية). وأما نوباليس فقصته مختلفة. فقد شهد لحظة الإلهام العبقري في ١٢ مايو ١٧٩٧، وشعر بقرح لا يوصف وحماسة خاطفة دامت عدة ثوان فقط. ولكنها أضاعته من الداخل بشكل لم يسبق له مثيل، وأبداً عندئذ يكتب أشعاره الخالدة. هكذا نجد أن الإلهام جاء بعد لحظة غير طبيعية، لحظة تتوق كل اللحظات. ومن يعيشها أو يذوق طعمها لا يعود ينساها. والواقع أن هذه اللحظة جاءت بعد فاجعة حقيقية أصابته. فقد ماتت خطيبته وحبّية عمره «صو»، بعرض السبل وعمرها لا يتجاوز الخامسة عشر ربيعاً. ثم مات أخوه بعدها مباشرة. وقد اعتملت الأشياء في داخله واختلجت وتفاعلت حتى انفجرت أخيراً في لحظة الهام مدوية وهكذا يدفع ثمن العبقريّة باعطاء. يقول نوباليس في تقجعه على حبيبته التي سالت في عمر الزهور «رحمت أنحنى» وراح نفسي يبدد

القبر وتراب القبر. وأصبحت القرون ثواني وشعرت بحضورها، كدت المسها، شعرت بأن القبر سوف ينشق عنها فتخرج منه حية معافاة كما كانت، كما كنت أعرفها...^(٥)، وقد كتب كل أعماله الشعرية في الأعوام الثلاثة التي تلت تلك اللحظة لحظة انفجار الانهيار العبقري في داخله، وما لبث أن مات هو أيضا بمرض السل عام ١٨٠٦ وعمره لا يتجاوز الثلاثين عاما.

وأما عن جوته فحدث ولا حرج. فهذا الرجل الذي يعتبر مفخرة ألمانيا كلها لم يعيش قرير العين. ولم يخل من الأزمات والهزات النفسية المؤلمة على عكس ما نفهمه. هو أيضا دفع ثمن ابداعه، أو ثمن عبقريته، بهظا. وقد انتهت الجراحة لكي يعترف في بعض اللحظات بأنه مريض نفسيا، وبأنه يعاني معاناة هائلة لا يعرف كمها ولا سببها، ولذلك استنتج أن هناك علاقة بين العبقري وبين المرض النفسي أو العقد النفسية التي تصيب الشخصية. وربما لولا هذه العقد ومحاولات التغلب عليها لما كان الابداع. فالشخصية المريضة لا تستطيع أن تتوازن إلا من خلال الابداع. فللتناقض بين المبدع والعالم يكون حاداً جداً إلى درجة أنه ينكد يعيش الفنان ولا يدعه يستمتع بالحياة إلا في لحظات قليلة. ولذا يمكن أن نقول في ختام هذه الدراسة ينبغي ألا نحسد العاقرة كثيراً على شهرتهم، ففي بعض اللحظات يتمنون لو أنهم لم يولدوا.

تحدثنا عن العبقريات السريعة التي تلمع فجأة ثم تنطفئ كعبقريه رامبو مثلاً. لكن هناك عبقريات من نوع آخر. عبقريات بطيئة تتطلب وقتاً طويلاً وصبراً قبل أن تنضج وتفتح. والواقع أن معظم العباقرية يتميزون بهذه الخاصية: الرغبة الكبيرة في العمل والمثابرة على نفس الموضع لفترة طويلة من الزمن، انهم لا يياسون بسهولة ولا يتراجعون عن الهدف الذي وضعوه نصب أعينهم يقول الفريد دوموسي بهذا الصدد ما يلي: لا توجد عبقريه حقيقية بدون صبر. وبالتالي فإن العبقريه لا تتشكل بين عشية وضحاها، وإنما هي خاتمة لمسار طويل عريض. ويرى بودلير أن الانهيار لا ينزل علينا فجأة من السماء وإنما هو بالاحرى نتيجة للتدريب اليومي المستمر والمتواصل والدؤوب. نقول ذلك ونحن نعلم مدى الفلق الذي يشعر به الكاتب أمام الصفحة البيضاء فهو لا يستطيع أن يملأها إلا بشق الأنفس، وأحياناً لا يستطيع أن يكتب جملة واحدة. وقد عرف أحد الكتاب الانجليز العبقريه قائلًا بأنها نتيجة التعب والجهد بنسبة ٩٩٪ ونتيجة الانهيار بنسبة ١٪ فقط؛ وهذا دليل على أن الجهد هو الأساس، وأما ما تبقى فيجيء بعد بذل الجهد لا قبله. مهما يكن من أمر فيبدو أن العناد هو إحدى الصفات الأساسية التي يتميز بها العباقرية. فالناس العاديين سرعان ما يملون بعد فترة من الزمن إذا لم يصلوا إلى نتيجة. وأما العباقرية فيظلون مصرين على نفس الخط رغم كل الخيبات والعقبات حتى يصلوا إلى نتيجة في نهاية المطاف. وطالما تحدث الناس عن أسطورة بلزك وقدرته الهيبية على العمل خصوصاً

ليلاً. فقد كان يفلق النوافذ على بدءه من الساعة العاشرة مساءً ثم يحضر «مطجروه» كاملة من القهوة ويبتدي الكتابة حتى الصباح دون توقف.

وهكذا كان يشتغل خمس عشرة ساعة يومياً، بعد أن ينتبع شررات الفناجين من القهوة. ولولا ذلك لما استطاع كتابة كل هذا الانتاج الضخم المتمثل بالكوميديا البشرية، وهو لم يعيش أكثر من خمسين عاماً! نعم إن العبقريه بحاجة إلى جهد جهيد، ولا تنزل علينا كهدي من السماء. يقول بلزك في إحدى رسائله إلى حبيبته عمره مدام هانسكا. إن حياتي تتلخص بخمس عشرة ساعة من العمل، وبالحزن والعذاب، وهجوم المؤلف، وصقل العبارات وتصحيحها.^(٦)

ولكن هذا التدريب اليومي المستمر والدؤوب لا يفسر لنا وحده سبب العبقريه. فهناك دارسون أكاديميون يشتغلون ساعات وساعات يومياً دون أن يتوصلوا إلى أكثر من مرتبة دارس جيد أو جامع مفيد للمعلومات، وإنهم فهناك سبب آخر للعبقريه غير الجهد والتعب، انه الموهبة أو شرارة الابداع. فهناك كتاب يمتلكونها، وآخرون لا يمتلكونها. ولذلك نسمعهم يقولون: هذا الكاتب موهوب، وهذا الكاتب عنده شيء، الخ... إذن فالمعقريه هي نتاج الموهبة والجهد في آن معاً، وقد لا يحظ الموهبة فقط ١٪ كما قال الكاتب الانجليزي، وإنما ٥٠٪.

كان فلوير يجسد في مجال الأدب، المثال الأعلى للمثابرة والمواظبة وبذل الجهد والتعب.. وكان يجلس وراء طاولته من عشر إلى اثنتي عشرة ساعة يومياً لكي يستطيع أن يكتب رواية واحدة كل أربع أو خمس سنوات. ولذلك لم يكتب كثيراً؛ خمس أو ست روايات طيلة حياته كلها ما عدا «مدام بوفاري» ورائعته المخالدة. انه يشبه المقلين في الشعر العربي القديم الذين اشتهروا بقصيدة واحدة أو عدة قصائد فقط. انه يشبه عبيد الشعر الذين لا يتفكرون يصقلون ويعيدون النظر فيه أياماً وشهوراً وربما سنوات. وطالما تحدث فلوير عن عذاب الكتابة وكيف أنه يقضي الساعات الطويلة. وأحياناً بضعة أيام، لكي يجد الجملة المناسبة أو حتى الكلمة المناسبة. فكيف يلعب نفسه أثناء ذلك ويلعب الكاتب والأدب و«شء»... وأذكر أنني عندما زرت بيته الواقع في ضواحي مدينة «روان» على شواطئ نهر السين قبل بضع سنوات فوجئت بمدى التشطيط الذي كان يمارسه على كل صفحة يكتبها. فلا تترك قرأ فيها شيئاً واضحاً من كثرة الحذف والتشطيط والاضافة والتصحيح أو التعديل. الخ. وقد تحول منزله إلى متحف يزوره الزائر متى يشاء كي يستمتع بالجو الذي كان يعيشه صاحب «مدام بوفاري» في القرن التاسع عشر. وعندئذ تستطيع أن تملأ عينيك بجمال الغابة المحيطة أو أن تراقب من النافذة مرور المراكب والسفن كما كان يراقبها فلوير نفسه قبل قرن وهو جالس وراء مكتبه يسيطر «مدام بوفاري»..

نعم إن فلوير لم يكتب أكثر من خمس أو ست روايات في حين

إن كتابنا العباقرة يتحفظوننا كل عام أو حتى كل شهر برواية أو ديوان شعري أو كتاب فكري، إلخ... لماذا كل هذا الاستعجال يا اخوان؟ لماذا تحرقون الطبخة قبل أن تنضج؟ فلوبيير كان حريصاً على ألا يصدر شيئاً قبل أن يستفد طاقته كلها فيه. يقول في إحدى رسائله إلى عشيقته لويـز كولـيـه: «لقد دأخت رأسي وجفحت حلقي من كثرة ما بحثت عن جملة واحدة. لقد قلبتها على عشرات الوجوه ونجرتها وحفرتها، ثم صرخت وندبت وشمعت حتى توصلت أخيراً إليها... إنها رائعة، اعترف بذلك، ولكنها لم تولد دون مخاض وعذاب»^(٧).

هناك خاصية أخرى يتميز بها العباقرة هي: حب الوحدة والعزلة والاستقلالية الشخصية. يكتب أحدهم: لقد قالوا عن العبقرى بأنه يشبه الجنون. بمعنى أنه يولد ويعمرت وحيداً. إنه شخص بارد، عائد للصداقة له علاقة له بالمواقف العائلية والتقاليد الاجتماعية. ولكن هذه مبالغة بالطبع. والواقع أن العباقرة يحبون العزلة من أجل التفرغ لإبداعهم وإنتاجهم. فلا تستطيع أن تبعد وأنثى في زحمة الشارع أو في وسط البشر، ومن المعروف أن العلاقات العامة والاستقبالات والحفلات تأخذ وقتاً كثيراً ولا تسمح للفكر بأن يتفرغ لنفسه وأفكاره وتاملاته. ولذلك اشتهر المفكرون بحب الوحدة والحرص عليها. نضرب عليهم مثلاً شهيراً ديكارت الذي غادر بلاده فرنسا هرباً من المتطفلين والثرثارين الذين كانوا يلاحقونه باستمرار. وكان يشعر بسعادة كبيرة إذ يسكن في حسي لا أحد يعرفه فيه، ويمشي في الشارع ولا أحد ينتبه إليه. فالشهرة أيضاً مزعجة وينبغي أن يحمي الإنسان نفسه منها. إن العبقرى يتميز بالهامشية والعصيان وعدم الخضوع للتقاليد والأعراف السائدة مثله في ذلك مثل الجنون، ولكن الفرق الوحيد بين وبين الجنون هو أنه لا ينتهكها بشكل مجاني أو مبدل ولا غير واع. يضاف إلى ذلك أن العباقرة عاداتهم التي يلتزمون بها وتصبح جزءاً لا يتجزأ منهم. قلنا سابقاً بأن بـلـزـاك كان يسهر في الليل وينام في النهار. وهكذا كتب معظم مؤلفاته أن لم يكن كلها. وهذه الطريقة في الحياة تعتبر جنونا بالنسبة للإنسان العادي. فطبيعي أن تفعل العكس أي أن تنام في الليل وتشغل في النهار. ولكن العبقرى ليس إنساناً طبيعياً. إنه مهووس بمشروعه إلى درجة المرض وسعته لأن يضحى بكل شيء من أجله. وقد لاحظنا من خلال قراءة سير العباقرة أن معظمهم لا ينجبون الأطفال ولا يكرسون وقتهم لتربية عائلة. فمؤلفاتهم هي أطفالهم، وهم جريصون عليها مثل حرص الرجل العادي على طفله. فديكارت لم يتزوج. وكذلك الأمر بالنسبة لكانت، وسبينوزا، ونيشه، وسارتر، وميشول فوكو، إلخ... بالطبع فهناك استثناءات (هيجل مثلاً). ولكن عموماً فإن العبقرى يكرس حياته لشيء واحد فقط: هو انتاجه وإبداعه. يضاف إلى ذلك أن عادات العباقرة عجيبية وغريبة وتختلف عن عادات البشر. فمثلاً ينسون أحياناً أن يأكلوا ويشربوا في فترات الإبداع. وينسحبوا من الحياة اليومية كلياً لكي يضعوا إنتاجهم ثمناً تتسحب المرة

الحامل لكي تضع طفلها. وهكذا عاش مارسيل بروت ومات عام ١٩٢٢ ضمن ظروف بائسة في غرفة حقيرة لا تحتوي إلا على سرير وكريسي وثلاث طاولات! وإما «فرانز كافكا» فكان أكثر شذوذاً وغريبة أطوار. كان يفرض على نفسه عادات صحية عجيبية خوفاً من المرض. وكان هوسه اليومي هذا ذات علاقة بهوسه الإبداعي. كان يفرض على نفسه مثلاً الاستحمام بماء البارد جداً والمشي، ويعتنق عن تناول الكثير من الأطعمة اللذيذة ويعاقب جسده معاقبة صارمة. وكل ذلك بسبب العصاب الهوسي الذي يلاحقه والذي أدى إلى تفنن عبقرته على الرغم من كل شيء. وهنا نلمس لس اليد نقطة التواصل بين العصاب النفسي، وبين العبقرية. يضاف إلى ذلك أن العباقرة متطرفون في عاداتهم على عكس الناس العاديين أو التوازنين. فمثلاً كان فولتير يشرب خمسين فنجاناً قهوة في اليوم! وقل الأمر ذاته عن فلوبيير وبلزك. وذلك لأن القهوة تنبه الأعصاب وتجعلها متحفزة للإبداع. وأما بولدري فقد تجاوزها إلى ما هو أخطر: شرب الكحول بشكل مسرف وتعاطي المخدرات. وقد دفعت صحته ثمناً لذلك غالباً... ولكن في سبيل الإبداع - كل شيء رخيص. والآن ماذا عن القلق؟ في الواقع أن العباقرة شخصيات قلقة حساسة إلى درجة المرض والتطرف الأقصى. ولو سمعنا كل حكاياتهم وقصصهم العجيبة الغريبة لوجدنا أنه على أننا لسنا عباقرة! لنضرب على ذلك مثلاً شوبنهاور. فقد كان مصاباً بجنون العظمة وعقدة الإضطهاد في أن معاً. وكان يعتقد بأنه ملاحق باستمرار دون أن يلاحظه أحد... ولم يكن أحد يستطيع أن ينزع من رأسه تلك الفكرة التي تقول بأن هناك مؤامرة كونية تحاك ضده من أجل خلق عبقرته أو القضاء على إبداعه الفلسفي. لا يقترب ذلك من الجنون؟ أين تقع الحدود الفاصلة بين العقل والجنون؟ فمعداً عام (١٨٩٤) أي عندما كان في السادسة والعشرين من عمره راح يقارن نفسه بالمسيح ويعتبر أنه مبعوث لهداية البشر على طريق الحقيقة. يقول: «يحصل لي ما حصل ليسوع الناصري عندما أيقظ حوارياً أو أتباعه النائمين. أنا رجل الحقيقة الوحيد في هذا العالم»^(٨). ولكن جنون العظمة ثم تحول فيما بعد إلى عكسه، أي إلى عقدة الاضطهاد ثم أصبح مسكوناً بهاجس القلق الأقصى والرعب إلى درجة أنه كان يرفض أن يسكن في الطابق الثاني أو الثالث من البناية خشية أن يحصل حريق فيها فلا يستطيع الفرار أو الهرب قبل فوات الأوان! فكان يعمل مسدساً معه باستمرار ويضع يده عليه مستغفراً ما إن يسمع ضجة خفيفة أو هبة ريح في الخارج باعتبار أن هناك دائماً أشخاصاً قادمين لاغتياله... يضاف إلى ذلك أنه كان يكتب أفكاره الوحشية الأولى باللغات الغريبة واللاتينية بل وحتى السنسكريتية ويخبئها بين صفحات كتبه لكيلا يقع عليها أحدهم ويسرقها منه! فقد كان يعتقد كما قلنا أنهم سيسرقونه منه وينسبونها إلى أنفسهم. وكان يحقد على معلمه هيجل فقد شديداً لأنه نجح ولعب، في حين أنه هو بقي مجهول طيلة حياته كلها تقريباً. وكل هذا لم يعنمه من أن يكون أحد كبار فلاسفة

العصور الحديثة. وأذن فينبغي أن ننزع من انهاننا تلك الصورة المثالية والأسطورية عن العبقري. فهو رجل عادي، بل وأقل من عادي في بعض تصرفاته أنه تأفه جدا أحيانا. وربما كان هدف العبقري الدائم هو أن يصيب رجلا عابيا كبقية البشر. ولكن بما أنه لا يستطيع التوصل إلى ذلك فإنه يلجأ إلى الخلق والإبداع من أجل الحفاظ على توازنه. فإذا ما نجح في ذلك قال الناس عنه بأنه عبقري، وإذا ما فشل قالوا إنه مجنون. وهنا يكمن الفرق بين العبقري والمجنون. لننتحدث الآن عن جان جاك روسو الذي يعتبر في الغرب نبي العصور الحديثة. اليس هو القائل لو اردت أن اكون نبيا من كان سيمنعني؟! فقد كان مصابا بعقدة الاضطهاد أيضا. وكان يعتقد أن هناك مؤامرة جهنمية تحاك ضده في كل مكان، وخصوصا في الفترة الثانية من حياته. وكان يشك حتى بأصدقائه من أمثال ديدرو وهيوم وفولتير.. بل ويقال بأنه غير سكنه أكثر من مرة خوفا من ملاحقه ومهية. وعندما سمع أحد الجيران بأن روسو هو الذي يسكن في الغرفة المجاورة له لم يكن يصدق. وقا لـ سائعرف الآن على أكبر شخص في العالم ولكن روسو صده مباشرة متوهما بأنه جاسوس! فانكسر الرجل وحزن حزنا شديدا لأنه كان فقط يريد السلام عليه.. بالطبع فإن روسو لم يكن فقط ذلك، وإنما كان أيضا انسانا رحيما شغوفا بميتي، بالعاطفة والحنان والمحبة للجنس البشري كله. ولكنه كان معقدا نفسيا لأسباب خاصة بحياته والصعاب التي لاقاها والحسد الكبير الذي أثاره حوله بسبب عبقريته وشهرته الأسطورية. المشهورة ليست خيرا كلها، وإنما تسبب متاعب كبيرة، بل ومخاطر جسيمة لأصحابها. وويل لمن يشتهر بدون إذن الناس! ولكنه يسرق منهم شيئا أو يعتدي عليهم... ولكن قلق العابرة يمكن أن يصل أحيانا إلى درجة الانهيار الكامل: أي الجنون الحقيقي. وهذا ما حصل للموسيقار روبرت شومان الذي قال لأصدقائه عام ١٨٥٤م: «أريد أن أدخل المصح العقلي. لقد انتهيت. أنا لم أعد مسؤولا عن تصرفاتي أرجوكم اسجنوني...»

وأما الشاعر جيرار ديورفالف فقال لهم «أخشي أن يضعوني في بيت العقلاء (أي في المصح العقلي) والناس في الخارج كلهم مجانين!...» وأما اندريه بريتون الذي لم يكن مجنونا إلا على الطريقة السورالية فقد احتج على سجن العابرة في المصحات العقلية وقال أن كل هذا السجن تعسفي. لا أفهم كيف يجرمون شخصا من حرية. لقد سجنوا ساد وسجنوا نيتشه، وسجنوا بودلير... وكان يمكن أن يضيف كوندرا، وموباسان، وهولدرلين، وهمنجواي، وفان جوخ، والتوسير، والقائمة طويلة.. هذا القلق النفسي الرهيب الذي كان يعاني منه معظم الكتاب يتجلى أيضا لدى بيير كامو. فقد صرح لأحد أصدقائه المقربين أكثر من مرة بأنه يشعر بأن الهواء الداخلي يكسجه كليا، وأنه مليء باليأس القتال ولا يستبعد أن يلجأ للانتحار كحل لمشكلته.. الواقع أنه مات في حادث سيارة على طريق «ليون» -باريس.. فهل

كان ذلك انتحارا وإيعابا؟ لا على أي حال لقد انتقذه الحادث من الانتحار. ونلاحظ أن الاحباط واليأس الكامل يتجلبان في كتابه المعروف «أسطورة سيزيف». وهو كتاب جميل ويستحق أن يقرأ من أجل تبيين فراغ الصلابة ومشاشة الوجود.. (لا أعرف فيما إذا كان قد ترجم إلى العربية أم لا). لننتحدث الآن عن بودلير. فقد مات أبوه وهو صغير. وكان متعلقا بأمه إلى درجة المرض. ولكن الكارثة حصلت عندما تزوجت أمه من الجنرال «أوبيك» بعد فترة قصيرة فقط من موت والده وهذا ما سبب له حزنا عميقا لم يقم منه طيلة حياته كلها. فقد اعتبر أنهم سرقوا أمه منه، وإنما خانتها، ولم يعد يستطيع أن يتخيل أنها مع رجل آخر... يا للخيانة! ويا للغدر! الواقع أن بودلير كان يعاني من عقدة أوديب التي اكتشفها فرويد، وبلورها لأول مرة. وقد فكر بالانتحار أكثر من مرة، بل وقام بمحاولة انتحار فاشلة عندما ضرب صدره بالسيف. يقول لأحدهم معبرا عن يأسه الداخلي وتقززه من الحياة «سوف أقتل نفسي غير آسف على الحياة. سوف انتحر لأنني لم أعد قادرا على الحياة. لقد تعبت من النوم والاستيقاظ كل يوم. يا لها من عادة مملّة رتيبة. أريد أن أنام مرة واحدة وإلى الأبد. سوف انتحر لأنني أصبحت عالة على الآخرين، لأنني أصبحت أشكل خطرا حتى على نفسي. سوف انتحر لأنني اعتقد بأنني خالد ومليء بالأمل»..^(١) في الواقع أن الاكتئاب النفسي شائع كثيرا لدى كبار المبدعين. ضرب على ذلك مثلا بيتهوفن. فهو أحد كبار الموسيقيين على مر العصور. ولكنه لم يعيش حياة مريحة أو هنية كلنا نعرف أنه كان أمشرا لا يسمع. وقد سبب له ذلك عقدة نفسية حقيقية. وربما كانت هي الدافع إلى تفكيره بعبقريته. فبالعبقريه تجيء تعويض عن نقص ما أو خلل ما كما يقول التحليل النفسي. كان بيتهوفن بحسب ما يروي لنا معاصروه يتميز بالسوداوية والحزن العميق الذي لا شفاء منه. وحتى عندما كان يضحك فإن ضحكته كانت بشعة. عنيفة، ناشزة غير طبيعية. كانت ضحكة رجل لم يتعود على الفرح أبدا في حياته. وعندما كانت تحبب لحظة الألام، فإنه كان يخرج عن طوره ويصبح وكأنه أصيب بمرض من جنون يصبح غائبا، سارحا، شاربيا والناس يضحون من حوله، ولكنه لا يعي بهم على الإطلاق. وكان يصرخ بأعلى صوته، ويتعمد، ويدندن، ويسمع غرقته، ذهابا وإيابا. وهو في حالة من التوتر الأقصى، حتى تحصل الولادة السعيدة، أو القطعة الموسيقية المنشودة. وبالتالي فهناك علاقة واضحة بين التوتر النفسي - أن لم نقل المرض النفسي - وبين الإبداع. ضرب على ذلك مثلا آخر وأخيرا الرسام الفرنسي الشهير كلود مونيه، أحد مؤسسي المدرسة الانطباعية في الفن. فقد كان له حافة الانهيار النفسي، وكان يشهد حالة الاحباط التي تسبق وتتلو كل عملية إبداع. أي كلما رسم لوحة فنية، وكان مازوشيا زاهدا في نفسه، مستصغرا لقدراته ولا يتفك يقول: كل شيء ضاع، لن أنجح في حياتي أبدا، سوف تحضر كل أعمالي، سوف اضطر لبيع البيت والغرفش والأدوات الخ.. ومع ذلك فقد سجله التاريخ كأحد كبار

القنانيين في العصر الحديث...

قلنا إذن بأن العبقري يشترك مع المجنون (أو مع المريض العقلي) بصفة أساسية واحدة: هي التآزم الداخلي، ولكن الفرق بينهما هو أن أزمة العبقري تنصل عن طريق الإبداع، في حين أن أزمة المجنون تبدو مجانية ولا تؤدي إلا إلى الهذيان الفارغ. هذا يعني أنه لو لا إبداع الخارق لكان العبقري قد أصبح مجنوناً. فالإبداع هو الذي يحرر الشخصية من أزماتها الداخلية أو من تناقضها الحاد الذي يبدو عصياً على التجاوز في الحالات العادية. بهذا المعنى فإن الإبداع هو انفجار خارج من الأعماق، إنه ولادة شيء بعد مخاض عنيف وخطر. وهكذا يستعيد المبدع توازنه لفترة من الزمن، وذلك قبل أن يدخل في دورة تأزمية جديدة تتحل أيضاً عن طريق إبداع جديد وهكذا دواليك.. نقول ذلك وبخاصة إذا ما لقي الإبداع ترحيباً في وقته من قبل شريحة واسعة من الناس، وهكذا يتوازن العبقري على اعتراف الناس واعجابهم به، ولولا هذا الاعتراف لربما فقد توازنه وغطس في بحر الجنون. فاعتراف الآخرين بك يعطيك ثقة بالنفس ويثبت أقدامك ويزيل الكابوس النفسي عن صدرك. والواقع أن تعريف العبقرية هو هذا: اعتراف العدد الأكبر من الناس بالمبدع، وبعمومة هذا الاعتراف على مدار الزمن والقرون. هذا هو الشيء الذي يعطي قيمة لا تقدر بشئ للوحات ميكيل أنجيلو، أو أفان جوح، أو لسكرجات سكسبير، أو لروايات بلزك وديستوفسكي، أو لكاتب ديكرات، وكايف وهيجل في مجال الفلسفة، إلخ.. ولكن المشكلة هي أن بعض العباقرة لم يتوازنوا نفسياً حتى بعد أن أبدعوا، كما حصل لفان جوح وشومان وفيرجينيا وولف ونيتشه. وربما كان السبب الأساسي يعود إلى أنهم لم يحفظوا بالإعتراف الكامل بهم أثناء حياتهم، وإنما بعد مماتهم، مما جعل الاعتراف متأخراً، جاء بعد فوات الأوان. وينطبق ذلك أكثر ما ينطبق على فان جوح الذي تباع لوحاته الآن بعشرات الملايين من الدولارات، في حين أنه كان جائعاً وفقيراً في حياته. لم يتح له القدر أن يمنح شهرته ونساج عبقريته. وقل الأمر نفسه عن نيتشه الذي لم يعترف به إلا نفر قليل في حياته، ثم انفجرت شهرته كالفيلة الموقوتة بعد جنونه أو موته بوقت قصير. وكان قد تنبأ بذلك عندما قال جملة الشهرة: البعض يولدون بعد موتهم، سوف يجيء يومى، ولكن لن أكون هنا. وقد تشتمت أخته «إليزابيث» بهذه الشهرة والمال العريض الناتج عن بيع أعمال أخيها بملايين النسخ، في حين أنه لم يبيع منها إلا بضعة عشرات في حياته كلها. ولكن يمكن القول بأن هناك نفوساً عشتى لا تشبع حتى بعد أن تترقي. إنها أرواح حائرة لا يعرف كنهها أو سرها، وأكبر مثل على ذلك الكاتبة الانجليزية فيرجينيا وولف التي انتحرت حتى بعد أن نجحت وذاقت طعم الشهرة في حياتها..

في يوم الاثنين بتاريخ ٢٧ فبراير ١٨٥٤ كان الموسيقار الألماني الشهير روبيرت شومان جالساً مع أصدقائه في جلسة سمر في بيته. وفجأة يترك الزوار ويخرج بنياحه العادية. واعتقد أصدقائه عندئذ

أنه خرج لحاجة ما وأنه سيعود بعد قليل، ولكنه في الواقع توجه مباشرة إلى نهر الراين وألقى بنفسه فيه بعد أن وصل تآزماً إلى حده الأقصى. ولحسن حظه (أو لسوء حظه، لم نعد نعرف) كان هناك صيادون بالقرب منه فانتشلوه وأنتدوه من الغرق.. وفي عام ١٨٨٠ كان عمر نيتشه ٣٦ سنة. عندئذ ترك الجامعة بعد أن قدم استقالته وهكبا لكي يعيش حياة التشرذ والضياع على الطرقات والدروب. وهكذا بدأ أصبح قد يفسح بعض حقيقياً. ولكن مزاجه كان دائماً متقلباً وفكرة الانتحار تلاحقه باستمرار. وقد اشتد تآزمه بعد أن فشل حبه الكبير للغة الحصنة: لو أندريا سالومي. ويبدو أنه قام بثلاث محاولات انتحار فاشلة عن طريق جرّج كميات ضخمة من سائل الكولار. ولكنه لم يمت. والغريب العجيب أنه على اثر تلك الفترة بالذات راح يكتب رائعته الشهيرة: هكذا تكلم زرادشت. وهكذا أنقذ من الجنون ولو إلى حين. أما فيرجينيا وولف فقصتها مختلفة. فقد كانت مهددة بالانتحار طيلة حياتها كلها. وكانت تغطس في حزن عميق لا قرار له. وترفض أن تاكل، وترفض أن تعترف بأنها مريضة. وكانت تقول بأن حالتها تعود إلى شعورها بالذنب. ولكن أي ذنب؟ لا أحد يعرف. وعندما وصل تآزمها إلى ذروتها حاولت أن تنحدر مرة إلى عام ١٨٩٥ عن طريق إلقاء نفسها من النافذة. من الثالثة مرة ثانية عام ١٩١٣ عن طريق تناول السم. ثم حاولت مرة ثالثة عام ١٩٤١ (ونجحت) عن طريق إلقاء نفسها في النهر والموت غرقاً..

أما الكاتب الفرنسي الشهير غي دومو بياسان فقد حاول الانتحار عام ١٨٩٢ عندما أطبقت عليه الأفكار السوداء. ووصل تآزمه إلى ذروته. ولكنه لم ينجح. فأقتادوه إلى المصح العقلي حيث مات بعد سنة من ذلك التاريخ. وهكذا دفع ثمن شهرته وإبداعه غالياً. فللشهرة ضريبة ينبغي أن تدفعها بشكل أو بآخر. والآن من يصدق أن الفيلسوف الفرنسي الكبير أوجست كونت، مؤسس الفلسفة الوضعية، كان على حافة الجنون أكثر من مرة، وأنه حاول الانتحار عن طريق رمي نفسه في نهر السين.. فيما أن الوضعية تمثل قمة العقلانية في الغرب، فإن أحداً لا يتوقع أن يكون مؤسسها قد أصيب بالجنون، أو بالانهيار العصبي، في بعض مراحل حياته. وهذا دليل على أن العبقرية يمكن أن تخرج من رحم الجنون، بل وتنحصر على الجنون. ولولا أن أوجست كونت استطاع التوصل إلى بلورة فلسفته الوضعية وحظي بالاعجاب والتقدير من قبل معاصريه لكان قد انهيار وعاش كليا في ليل الجنون... إذن ينبغي أن نغير تلك الصورة السائدة في أذهاننا عن العباقرة والتي تعتبرهم أنهم فوق البشر وأن الضعف لا يأتيهم من بين أيديهم ولا من ظههم.. فهذه صورة مثالية أو أسطورية لا علاقة لها بالواقع أنها صورة تنتقل عادة عن العباقرة بعد موتهم، صورة تجميلها يسلمهم في صنعها الاتباع والانصار والمعجبون هذا لا يعني بالطبع أن العبقري ليس عظيماً، إذ يكفيه عظمته أنه استطاع الانتصار على انهياره الداخلي وتحويله إلى شيء إيجابي، إلى عمل عبقري. هنا

تكن عظمة العياصرة بالضبط. فهم يبدلون جهودا جبارة للتغلب على أنفسهم، لفتح العقد النفسية المتجذرة في أعماقهم. وهكذا يحولون السلب إلى إيجاب والتحت إلى فوق، والجنون إلى عقربيات. أو قل لن الجنون والعقربية يتجاوزان لديهم جنبا إلى جنب، فواجهت كونت الذي كان يهذي والذي حاول الانتحار مرة هو نفسه أوجست كونت الذي أسس الفلسفة العلمية التي رافقت صعود العصر الصناعي في الغرب. وبالتالي فإنه يمثل قمة العقلانية وقمة الجنون في آن معا؛ وبالتالي فإن العقبرية والجنون هما من مصدر واحد؛ أي يصدران عن اللاوعي السحيق للفرد، ذلك اللاوعي الذي يمثل قارة مظلمة ومجهولة في آن معا. إنها تشبه البركان العميق الذي يفتلج تحت طبقات الأرض الجيولوجية. فأحيانا تقذف بالعقبرية إلى السطح، وأحيانا تقذف بالهذيان والجنون.

وأما جوته فعل الرغم من الجنون الدوري الثقيل الذي كان يصيبه من حين إلى آخر، إلا أنه لم يقدم على الانتحار. وإنما اكتفى بأن جعل بطل روايته الأولى «ألام الشاب رتر» هو الذي ينتحر وهكذا وفر على نفسه هذه المهمة، ويقال بأن الكتاب الذين يمارسون الانتحار في كتاباتهم، أو يتحدثون عنه كثيرا، لا ينتحرون فعلا. وأما أولئك الذين يستكون عنه كليا فهم الذين ينتحرون حقا. وهكذا يفاغجون الناس بأنهم أقدموا على شيء بدون مقدمات ودون أن يرهصوا به. وقد جرت إحصائيات في فرنسا عن نسبة المتنحرين بين المبدعين وتبين أنها عالية في أوساط الأدباء والشعراء وضعيفة في أوساط الرسامين والموسيقيين. تقول ذلك على الرغم من انتصار فان جوخ وجوجان وشومان وتشايكوفسكي. ولكن عددهم لا يقاس بأسماء الشعراء والروائيين الذين انتحروا من أمثال جيرار دونيرفال، مايكوفسكي، بودلير، همنجواي، مونترلان، جي دومباسان، فيرجينيا وولف، نيتشه، إدجار آلان بو، والقائمة طويلة..

أخيرا سوف يكون من الحق والغباء أن ندعي هنا بأننا قادرون على اكتشاف سر العقبرية، فالعقبرية، تحديدا، هي سر الأسرار أنها تستعصي على كل تفسير. ولكن يمكن فهم بعض الجوانب المحيطة بها من خلال تجلياتها في أشخاص معينين ندعوهم بالعياصرة، أو بالأشخاص الاستثنائيين أو بآلديعين الكبار كما نحب أن نقول في لغتنا المعاصرة، وذلك لأن كلمة «عقبري» أو «عقبرية» أصبحت عتيقة أو بالية في الوقت الراهن. نقول ذلك على الرغم من أن المعنى هو ذاته. فلا أحد يعرف سر مسرحيات شكسبير الرائعة، أو سبب نجاح لوحات فان جوخ، أو قصائد رامبو، إلخ. صحيح أنه يمكن لمناهج النقد الأدبي والفني أن تشرح لنا الكثير من جوانب هذه الأعمال الإبداعية، بل وتنفذ إلى أعماقها في بعض الأحيان. ولكن يبقى هناك لغز ما يصعب الوصول إليه واستفاد كليا عن طريق التحليل. وهذا اللغز هو ما يدعى بالعقبرية.

فرامبو كان يستخدم اللغة الفرنسية مثله في ذلك مثل بقية شعراء جيله. ولكنه هو الوحيد الذي استطاع أن يكتب تلك القصائد التي لا تتضامى والتي لا تزال تسحرنا حتى الآن. يمكن أن نقول الشيء ذاته عن المتنبي في اللغة العربية، أيضا أو حتى عن شعراء كبار آخرين، وإن فهناك كيمياء سحرية أو سرية للإبداع لا نعرف كتبها، ولا يتوصل إليها إلا المبدع الكبير (أو العقبري). إنه يركب الكلمات بطريقة ما وينفخ فيها الروح ثم يسطرها قصائد خالدة على صفحات التاريخ. وتظل تعجبنا وتأخذ بقلوبنا حتى بعد مرور مئات السنين. هنا يكمن سر العقبرية أو لغزها المميز. لقد حاول علم الطب النفسي والتحليل النفسي أن يكتشف سر العقبرية وتوصل إلى نتائج لا يستهان بها، ولكن يبقى هناك شيء ما في العقبرية يستعصي على كل تفسير. يقول جاستون باشلار، أحد كبار العلماء والنقاد الأدبيين في آن معا. «في أعماق الطبيعة ينبت عشب غريب. في ظلام المادة تنبت أزهار سوداء. إن لها قفاؤها الرائعة وعطرها الفواح»..

هكذا تولد العقبرية: إنها كالنور الذي ينبثق من رحم الظلام، أو كالعقل الذي ينهض عن انقراض الجنون. والعلامة الأساسية التي لا تخفي على العقبرية هو الاعتراف الكامل والكوني والدائم بها. فلا أحد يشك في عقبرية شكسبير، أو المتنبي أو المرعي أو بودلير أو نيتشه أو هيجل.. وكلما مرت الأزمان على إنتاجهم عثق ونضج كالفخمة العفقة وأصبح أكثر أهمية وأمتلاء بالمعاني والدلالات. لقد أثبت الطب النفسي الحديث بعد أن أجرى دراسات تجريبية عديدة أن العقبري لا يتميز بتركيبة نفسية خاصة بقدر ما يتميز بتضليل خاص لهذه التركيبة النفسية. فهو إنسان مثله مثل بقية البشر. ولكن استعداده النفسي مختلف. فهو يتميز مثلا بطاقة هائلة على الحركة والإبداع قياسا إلى الإنسان العادي. كما أنه يتميز بالاختلاف وحب الخروج على المألوف. فالأمثالي الخاضع للعادات والتقاليد السائدة في المجتمع لا يمكن أن يكون عقبريا. لأن أول سمة من سمات العقبرية هي الشذوذ عن المألوف. ولذلك فإن العياصرة يصدمون الناس في البداية ويلاقون صعوبات جمة من قبل وسطهم والمحيط السائد. ثم يعض وقت طويل قبل أن يتم الاعتراف بهم. وأحيانا لا يعترف بهم إلا بعد موته. وحده العقبري يعرف قيمته منذ البداية، ولكنه لا يستطيع اقناع الآخرين بها فورا بمن فيهم أسرته الشخصية. ولذلك يعاني معاناة جمة ويصاب بالاحباط في لحظات كثيرة. ويجادل التراجع عن الأمر أو الاستسلام، ولكن هناك قوة داخلية هي أي قوة سرية، تدفعه لأن يستمر، لأن يواصل على مسيرته. ولذلك قلنا بأن من صفات العقبري الصبر والمواظبة لفترة طويلة من الزمن. أنه عنيد فعلا، ولا يتراجع قبل أن يتوصل إلى تنفيذ المهمة التي خلق من أجلها. لذلك أنه ينبغي أن نعتقد بأن العقبري يعتبر نفسه محملا برسالة أو مسؤولا عن تنفيذ مهمة عليا تتجاوزوه وهو مستعد لأنه يضحي بحياته من أجلها، ومن أجلها وحدها. من هنا تجمي سر قوته ومقدرته على تجاوز العقبات والتحديات التي يصطدم بها في طريقه، والتي يضعها الآخرون في طريقه، فالعقبري ما إن يكتشف الآخرون نواياه الحقيقية حتى يتألبوا عليه ويحاولوا منعه

من تحقيق مهمته. العبقري مهدد باستمرار خصوصاً في مراحل الأولى، والعبقرية خطر على صاحبها. ويصل هذا الخطر أحياناً إلى مرحلة التهديد بالتصفية الجسدية. لماذا كل هذا الخطر على العبقري؟ لأنه ليس من الطبيعي أن تكون عبقرية، وإنما الطبيعي أن تكون عابياً مثلك مثل بقية البشر. ولذا فما إن يشعر الناس بذكائك عبقرية، أو تحصل بذكاء العبقري في داخلك، حتى يعترضوا طريقك ويحاولوا الإيقاع بك بشتى الأسباب، فالمسد قاتل أحياناً. وأحياناً يجه من قبل عاقبة سابقين لا يريدون أن تتفتح أي موهبة بعدهم. وتروي الأسطورة أن أم كلثوم قد ساهمت في القضاء على أسهمان لأنها غارت منها وخافت أن تنافسها بعد أن سمعت صوتها وعرفت أنها عبقرية. وسواء أكانت هذه الحكاية صحيحة أم لا فإنها تدل على شيء ما، وتروي الروايات أن شعراء كباراً حاولوا القضاء على بعض المواهب الجديدة أو الصاعدة لأنهم لحسوا بأنها تشكل خطراً على أمجادهم. نعم إن العبقري يدخل في الدائرة المصرا للخطر ما إن يشعر بعضهم بأنه قد يصبح عبقرية ويحل محلهم. ولكن هناك خطراً آخر يهدد العبقري كما للمنا إلى ذلك أكثر من مرة ألا وهو: الجنون أو التوتر العقلي الشديد الهيجان. وقد أثبتت آخر دراسة إحصائية أجريت مؤخراً على هذا الموضوع أنه نادراً ما يخلو عبقرية ما من أزمات الجنون أو التوتر النفسي الحاد. وقد قام بهذه الدراسة الباحث فيليكس بوست عام ١٩٩٤، أي أنها حديثة العهد جداً، وشملت ٢٩١ شخصية تنتمي إلى عالم السياسة والفلسفة والعلم والفن والموسيقى والشعر والأدب. وهي شخصيات عبقرية ظهرت في أوروبا والقرنين التاسع عشر والعشرين. وتبين بعد إجراء هذه الدراسة أن هؤلاء العباقرة يتميزون بصفات غير طبيعية. فهناك نسبة ٥٠٪ منهم يتميزون باضطرابات نفسية حادة جداً، بل وتشلهم عن الإبداع في بعض فترات العمر. وترتفع هذه النسبة لدى الفلاسفة فتصل إلى ٦٠٪، ولكنها أرفع ما تكون لدى الأدباء والشعراء خصوصاً حيث تصل إلى ٧٠٪. ثم تنخفض لدى الرسامين والموسيقيين ورجال السياسة (حوالي ٣٠٪). ولا نستطيع أن نحصى عدد الشعراء والروائيين الذين أصيبوا بالجنون أو المرض العقلي بشكل جزئي أو كلي، مؤقت أو دائم، ولكن هذا لا ينفي إبداعهم أو عظمتهم وعبقريتهم. فلا أحد يستطيع أن ينكر عظمة شعر جبرار وبنوفال أنه جن أو أنه انتحز. ولا أحد يشك بعبقرية غي دومباسان لأنه مات في المصح العقلي بعد أن انهارت قواه النفسية. ولا أحد يستطيع أن يقول بأن نيتشه ليس فيلسوفاً كبيراً مجرد أنه أمضى سنواته العشر الأخيرة في غيبوبة الجنون. ولا يوجد روائي في التاريخ أعظم من ديسوتيفسكي على الرغم من أنه كان مصاباً بالصرع. ويرى فرويد أن الإبداع هو تعويض عن نقص ما في الشخصية. وأنه لولا هذا النقص لما أصبح الإبداع مبدعاً. فالإنسان المتصلب مع نفسه ومع الواقع الخارجي ليس بحاجة لأن يكون عبقرية... وأكبر دليل على ذلك فرويد نفسه الذي كان مصاباً بالعصاب ولم يشف منه إلا بعد أن اكتشف تلك الغارة المنظمة والمعممة والهائلة أي اللاوعي. فلا ريب في أن الاكتشاف أو الإبداع ينقذ العبقرية أو يعيد إليه توازنه. يقول الفيلسوف كيركغور الذي كان معقداً جداً من الناحية النفسية: «إن المرض هو السبب

الأساسي لكل اندفاع إبداعية. وبالإبداع أشقى نفسي من أوجاعي وهمي. بالإبداع استرد الصحة والعافية. والواقع أن هذه الكلمات هي للشاعر «ميتي» ولكن كيركغور استشهد بها، وكذلك فرويد. وكان ريلكه يعترف بأنه لم يكتب قصيدة واحدة إلا من خلال العذاب النفسي والقلق. ومن المعلوم أن العقد النفسية الموروثة عن طفولته كانت تلاحقه كالأخطبوط ولا يستطيع منها فكاً إلا ما طريق الإبداع. ثم سرعان ما تعود بعد انتهاء عملية الإبداع. وهكذا كان يتوازن باستمرار من خلال اللا توازن. أو قل كان دائماً يشعر بأنه على شفا حفرة من الانهيار وأنه مهدد بالسقوط في كل لحظة. وكان مضطراً لتأجيل لحظة الجنون الكامل في كل مرة. ومن المعلوم أن رامبو كان يكتب وهو على حافة الجنون، وكان يتقصّد الجنون تقصداً. كان مهووساً بذك النقطة الغائرة في الاعاء والأفاسي، تلك النقطة التي لا يستطيع أن يصل إليها أي شاعر إلا إذا غامر بنفسه واقترب من منطقة الخطر الأعظم. عندئذ كانت تخرج للقصائد العبقرية. واعترف سارتر نفسه بأنه لم يتخلص من مرض العصاب الذي كان يلاحقه إلا عن طريق الكتابة. فالكاتب تمتص الجنون الداخلي وتساعد على التخلص منه أو تحجبه عن الأهل. نقول ذلك وبخاصة إذا نجحت وأدت إلى إبداع حقيقي. والواقع أنه لا يوجد فنان حقيقي إلا ويعاني من مرض ما. أو مشكلة معينة. الإبرة التي تؤخذ الكاتب وتقدّمه دفعا إلى عملية الإبداع. وبالتالي فلا ينبغي أن يخاف الكاتب إذا ما كان يعاني من عقدة نفسية معينة أو من جرح داخلي حتى لو استغله الآخرون ضده. فربما كان هذا الجرح كثره الوحيد. وهو على أي حال يشكل مصدر عبقرية وسر إبداعه.

الهومس:

- ١- من المعلوم أن ميشيل فوكو ختم كتابه الشهير «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» برفع شئء حار إلى الجنون. وطلب من القفل أن يمثل أمام مصحة الجنون للعكس. فجنون مولدرلين وأنطونين أرثو ونيتشه هو الذي ينبغي أن يحاكم العقل الغربي، ولا يقل لهذا العقل لاسللاً أن يحاكم جنونه. وأن يرتفع إلى مستواه. انظر.
- ٢- Michel Foucault: Histoire de la folie à page classique (الصفحات الأخيرة) Gallimard 1972.
- ٣- اعتمدت كثيراً في تحضير هذه الدراسة على المرجع التالي الصادر حديثاً في العاصمة الفرنسية: فيليب برينو: العبقرية والجنون - منشورات بلون، باريس ١٩٩٧.
- ٤- Philippe Brenot: Le et la folie, plon, Paris 1972.
- ٥- وكلام أندريه ميرو وارد في مقدمة الكتاب، الصفحة (٩).
- ٦- للصمد السابق ب، ص ١٣.
- ٧- للمزيد من التوسع حول أعمال ديكارث الثلاثة وتلك الليلة الشهيرة انظر جيتيفر روديس - لويس: ديكارث سريرة ذاتية، منشورات كالمان ليفي، باريس ١٩٩٥، ص ٦٣ وما بعدها.
- ٨- Geneviève Rodis - Lewis: Descartes. Biographie. Calmann - Lévy. Paris 1995.
- ٩- انظر كتاب فيليب برينو العبقرية والجنون، ص ٤٥.
- ١٠- نجل القاري، هذا إلى السيرة الذاتية التالية لبازاك هنري ترويا. باراك - لويس: منشورات فلمايون، باريس، ١٩٩٥.
- ١١- Henri Troyat: Balzac. Flam marion. Paris. 1995.
- ١٢- انظر كتاب فيليب برينو المسالك الذكر، ص ٥٢.
- ١٣- المصدر السابق، ص ١٢٠.
- ١٤- المصدر السابق، ص ١٢١.

مذاهب الحسن

قراءة معجمية - تاريخية للفنون في العربية

أمنية غصن*

إنها الإشكاليات التي شغلت شربل داغر في دراسة «كتاب العين» أو المعاجم العربية قاطبة، وهو المعجم الموضوع في طور تاريخي، في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري الذي يمكن تسميته بالطور الانتقالي، ذلك أنه لا يمثل فقط «عصر التدوين»، بل عصر انبثاق العديد من العلوم العربية بأنساقها اللغوية والفقهية.

في هذا السياق لم يتعامل شربل داغر مع المعجم على أنه «نص لسانی»، فقط، وإنما أيضا على أنه «أثر» دال على أشياء واقعة خارجه، ويشير إليها بقدر ما يعني حملاتها المعجم بوصفه عاكسا لمجموع نظرة إلى اللغة والعالم. فهو لا يقع في المعجم على تعيينات، «حيادية»، أو منتزعة من السياق الاجتماعي، بل عليها في حياتها الاستعمالية. فالمعجم - أي معجم - لا يوفر تعريفات مصاغة في صورة «منزعة»، مهما بلغت درجات التطلب الدقيق والعلمي في الصياغة، ذلك أنه نص «موضوع»، وإن كان غرضه اللغة نفسها فالخطاب الخاص بوضع المعاجم، يبينه ويعينه الخطاب الاجتماعي إلى جانب الخطاب التاريخي من هذا التآزم في تحديد الجمالية، وبلورتها على أنها فرع من فروع الفلسفة تنشأ إشكالية الجمال. لأن الجمال ليس «في ذاته»، بل في «ملاحظته». ومن هنا السؤال: كيف يمكن أن نتحقق من الجمالية في «كتاب العين»؟ وهل يمكن تعيينها في «المفردة» أم في «المجموعة» عند التحقق من وجود مفردات ومعان ودلالات متقاربة؟

ففي المعجم علامات نحوية معروفة مثل «المذكر» و«المصدر» و«النسبة» مما يمكن إدراجه في «اللغة الواصفة» إلى جانب علامات أخرى، معينة على أنها اسم جامع «كالدار» في علاماته الترتيبية للمعاني، ومنها العرصة والبناء والمجلة، أو «العر» وهو الاسم الجامع لأشياء الطيب وإذ أعان الاسم الجامع شربل داغر في معرفة شيء من ترتيب المعاني في «كتاب العين» أدرك بالإضافة إلى الأسماء الجامعة أن عليه أن يبحث عن سبل أخرى لفرز الألفاظ وترتيبها، فما هي هذه السبل وكيف يتم تعيينها؟ لقد كان من الوقائع اللغوية التي استوقفت شربل داغر، تكرار اللفظ الواحد في غير نبذة معجمية، مما يؤدي إلى تعيين بوصفه «نقطة ثقل وجذب لغوية»، أي كونه قلبا دلاليا كلفظ «البيت» الذي تكرر في «كتاب العين» ما يزيد على سبعين مرة، ما يشير إلى حضور لافت له أي كونه عنصر استقطاب دلالي بالضرورة.

هكذا، وقر «كتاب العين» لأول مرة في العربية «كلا لغوياء»، على أنه مدونة مفتوحة على زمانها، بخلاف ما انتهت إليه المعاجم اللاحقة عليه. ف«كتاب العين» يلفنا على سبيل المثال عن حديث «العام»، أو عن نظمه. أو عن تفسيراتها. في فترة اتسمت بالتجميع «المفتوح» وليس بالتصنيف وفق مقولات وأطر نفع عليها لاحقا في عمل جامعي اللغة. فالمعجم كما يرى «الآن رأي» يعين ويعرف، سواء في تفرق مواده أو في اجتماعها. وهو ما تشير إليه طبيعته التناصية لأن التداخل النسيجي هو الطبيعة التناصية للمعجم، ولأن كل عنصر فيه يتعلق بالمجموع الاحتمالي لخطاب غير مقروء بعد. لذا لا بد للقراءة اللسانية من أن تتعزز وتتأكد بقراءة تاريخية وهذا ما يفسر لجوء شربل داغر إلى إقامة شبكة من العلاقات بين «المعجمي» و«التاريخي». وهي قراءة مزدوجة قادته إلى تحديد ستة مجاميع دلالية في «كتاب العين» هي الدار، الغناء، الشعر، الشارة، الدمية والكتابة.

أما عن إشكاليات الجمال والفن التي راح يبحث عنها شربل داغر في «كتاب العين» وفي الوقوف على

إن النصاب الفلسفي الذي شغل شربل داغر في «كتاب العين» هو المسألة الجمالية أو «مذاهب الحسن». وهي مسألة تفجر أسئلة تتعدد وإشكاليات تسوغل في البدايات، ومنها:

١ - هل يصح البحث عن علم ناشيء هو «الجمالية» في متن قديم؟

٢ - كيف ندرس العلاقات بين اللغة والفكر والجمال؟ وكيف نقرأ المعجم ونفحص مداخله وتعريفاته بما يدلنا على تعيينات الفكر والجمال؟

٣ - هل يمكن أن نرى إلى مواد المعجم المتناثرة «كلا

لسانيا واحدا؟» وهل نوافق «الآن رأي» القول بأن المعجم ليس «جردة مفردات» ولا «قائمة معان» وإنما هو «نص لسانی» يخضع لما يخضع له غيره من مقتضيات القراءة اللسانية؟ لأن الشكل اللغوي ليس شرط تناقل الأفكار فقط، بل إنه الشرط اللازم لتحقيقها.

* كاتبة وأستاذة جامعية من لبنان

شيء من تاريخها نشأة وتطورا وأدوات وأنواعا فهي اشكاليات ليس لها دلالاتها المخصوصة ولا هي تقرر بين «السدخل» و«الجديد» وهنا نجد صعوبة هذا المشروع المغربي والشاق إن لم نقل الصعب المثال.

فنحن إذا عدنا إلى التراث الغربي في دراساته المعجمية رأينا مثلا أن الباحث «جورج ماتوريه» لم يجد صعوبة منهجية حين تعرض للحقل الدلالي للفرن في القرنين 18 و19 وسن 1834 في كتابه «منهج العلم المعجمي» الميدان الفرنسي» ذلك أنه استند في عمله هذا إلى ما سبقه إليه وأضعف المعالج. وهو «تاريخ الدلالات» : فهو يستطيع التأكيد بأن لفظ «التميز» (Originalité) ظهر في سنة 1660، و«الفردانية» (Individuallité) في سنة 1760، وأن القيمة الدلالية المكتسبة للمفهوم «العبقرية» (Génie) هي التي تعني أكثر من غيرها الصفة الجديدة للعينة للفن من منتصف القرن التاسع عشر، وهذا ما تقتصر إليه «دلالات» العربية، التي «لا تاريخ لها» وما كان «كتاب العين» أول المعالج العربية قاطبة. فهو مثل المعالج اللاحقة له في العربية، لا يتضمن أبدا ما عرفته غير لغة في العالم مع معاجمها المتأخرة، وهو تاريخي المعاني والألفاظ.

فالوقوف على «تاريخية» الألفاظ يفيدنا في التفريعات الحادثة في الدلالات نفسها، إلى جانب تغيراتها مع الفعل الاسلامي الناشئ الذي تتكاثف فيه وتتعدد أشكال «تلقى» الفعل الجمالي. وحيث أراد شربل داغر قراءة المعجم الخليلي في حدود إبلاغه نفسها، لجأ إلى إشارات المعجم وتعيينات «الاسم الجامع» فاستوفى التعريف التالي:

الدار : وهو كل موضع حل به قوم، فهو دارهم. وأما الدار فاسم جامع للحرصة، والبناء والحطة. ولكن السؤال : كيف تتم عمليات «الحلول» في الموضوع. كما ترد في «كتاب العين» : أنها تتم ابتداء من تعيينات الأرض ومنها «البيد» وهو لفظ يدل على مقالة لا شيء فيها، و«الصحراء» أو الفضاء الواسع الذي لا يواريه شيء، و«الجرد» وهو الفضاء الذي لا نبات فيه. أما «الجرد» فإذا كان فضاء لا نبات فيه فإن «القر» قد يكون حسب المعجم خاليا من الأمكنة، وقد يكون فيه كلاً قليل. هنا نخلص إلى تعيين محورين للمعاني : محور الأرض الجرد، ومحور الأرض ذات المراعي.

إلى جانب هذه التعيينات يلحظ المعجم قسمة جديدة في المعاني بين الأرض «البراح» وهي التي لا بناء فيها ولا عمران، وبين الأرض العامرة أو المعمورة مما يستتبع السؤال الآتي : ما المواضيع و«ما العمران» ؟

إن الموضوع يرد في «كتاب العين» بسياقات مختلفة واستخدامات متباينة فهناك «الزور» وهو الموضوع الذي تجمع فيه الأصنام وتزيين، وهناك «المسجد» وهو موضع السجود نفسه، وهناك «السوق» موضع البياعات، و«الطران» أو الموضوع الذي تتسج فيه الثياب الجيدة.

أما إذا كان «الموضوع» هو المكان البني، فإن هذا البناء يدعونا إلى إجراء قسمة من نوع آخر بين مواضيع «الاقامة الدائمة» أو «غير الدائمة» وبين نوعين متميزين من الاقامة والبناء وهما : «أهل البيد» و«أهل الحضر».

ثم أن لفظي «البيد» و«الحضر» يبدوان كقطبين متناظرين ومتخالفين في صورة ناجزة. فالإبادة هي الأرض التي لا حضر فيها، أي لا محلة فيها دائمة، أو ديمومة. من هذا الافتراق بين ميدانين في العصران : ميدان الحلول الدائم أو الميدان الحضري، وميدان الحلول المؤقت أو الميدان البدوي.

أما البيت البدوي فيتألف من مواد يمكن نقلها من موضع إلى موضع لنصبتها من جديد، أو من مواد هشة مثل عيدان الشجر، أو من مواد نسيجية مثل الصوف والوبر وخلافها غير أن أوسع الألفاظ والدلالات الخاصة بمواد البناء الحضري فنجد في «الطين» ومقرعاته ومشققاته إلى جانب الفخار أو الطين المطبوخ واللين والمرمر والرخام والبنت والبلاط.

هذه هي المواد التي يعود إليها صناع البناء، من البناء، إلى الفلعة أو الطينتين وأخيرا إلى الرأز وهو رأس البنائين. أما المعالجات البنائية فتقوم في عمليات التشييد، والتعميس والتطين، والتقويض، والتهديم والتكتيس.

إلى هذا فإن المعجم يضم عددا واسعا من الاستعمالات اللغوية الدالة على الباب ومصراعية وتعليق وتركيب. ولكن ماذا عن «حريم الدار» أو ما أضيف إليها من حقوقها ومراقفها؟ وما هي هذه المراقف؟

يتحدث المعجم عنها عندما يشير إلى مرقف الدار من المغتسل والكثيف، ويعني به الاستلار. وكأنه كيف في أستر التواشي للمعجم أيضا قائمة من أسماء المواضيع غير الخاصة بإقامة، وتؤدي وظائف اجتماعية متعددة منها «السجن» و«الحبس» و«النادي» وهذا في إشارة تفصيلية «لدار الندوة» وهو مكة، أو إلى مريد البصرة أو المدينة، إلى جانب الفندق أو الخان وهو مكان نزول المسافرين.

ويتعرض المعجم إلى المباني التي تؤدي وظيفة دينية في الإسلام كالسجود الجامع، والمقصورة، والمحراب، كما يتعرض إلى أمكنة دينية خاصة بالمسيحيين مثل «صومعة الراهب» أو «القوس» وهو رأس الصومعة أو «الكنيسة» و«البيعة» أو «معاوية» بني إسرائيل. ولم يكتف المعجم بالواد المتصلة بالميدان البدوي أو الحضري مروراً بعملياته البنائية، بل تطرق أيضا إلى زينة البيت أو تحسينه، فأشار إلى الزخارف والصور المنقوشة على الحيطان كالنسياس، التي كانت شائعة في زخارف أهل الشام، مما يحيل إلى أصلها في الفترة البيزنطية. إلى جانب عادات وسلوكات تقوم على نشر الريح الطيبة في البيت ومنها البخور.

وفيبيتنا المعجم أيضا عن «الصخر» وهو إناء من خرف، وعن الكوب، والكوز، والإبريق، إلى جانب أمتعة كثيرة منها البسط والحصر والأرائك والوسائد، والجوايق والغرش والطنافس. إن يشير المعجم إلى أن البيت «مخزف» فإنه يعني صفة، من دون أن تكون كافية أو لازمة لتعريفه كضرب من البيوت، أما أن يشير المعجم إلى أن هذا البيت «محضر» أو «قصر» فهو يورد نوعه البنائي حصرا. فعاداً عن قائمة ضروب البيوت؟ وماذا عن قائمة الصفات؟

إلى جانب الميدانين المتميزين من البيوت وهما الميدان البدوي

والميدان الحضري يمكننا أن نفتح صورة أوى عن ضروب الأقامة وصفاتها هي:

١ - الزحل أو البيت المحمول: وهو الركب يناسه وحوائجه مثل الهودج والرجازة والحدج والمحفة - ومنها الخاصة بالنساء دون غيرها، ومنها ما هو أكبر وتدخل فيه الزينة.

٢ - البيت الحائل: وهو كل بيت يتحرك من مكانه، أو يتحول من موضع إلى موضع ومن ضروب بيوت الأعراب الحائلة. القبة والمظلة والخيشاء، والبناء، والخيمة، والحفش، والخص، والسودج، والرواق، والثوي، والردفة، وتفيدنا تعريفات المعجم أحيانا عن مواد صنع هذه الابنية كالخشب والعبدان والقسطاط والأدم، أو تخبرنا التعريفات شيئا عما يعني وظلتها. فالثوي للضيف والدولج للنوم.

٣ - البيت «القار»: وهو البيت الحضري أو «بناء القرار» المقرون بالسكن الذي وجدناه ملازما في المعجم لـ «الكراء» الملازم بدوره للاقامة في البيوت مقابل مبلغ من المال أي ما يعني في صورة ناجزة البيت الحضري.

وتلصق بهذا النوع عن البيوت صفات ناتجة عن عمليات مخصوصة مثل استعمال الأجر وطلاء الحيطان بالحص وتثبيت الفسيفساء بالحيطان أو شد الستور على الحيطان والسقوف، والصفات هي البيت «المزخرف» و«الزبر» و«المنجد».

٤ - البيت المشيد: يحمل مواصفات البيت «القار» ولكن في صورة مزينة ومعززة لأن منه: الحصن أو الصرح أو القلعة، أو القصر، أو العفر، وهي أبنية مطلوبة لمناخاتها الشديدة بقدر ما هي مطلوبة كبيوت للأسايذ والملاك.

٥ - بيوت الحرف والأعمال. ومنها «بيت العطارين» و«بيوت الناجدة» في الأسواق.

٦ - بيوت العبادة: ومنها الخاص بعبادة الأصنام مثل (البد) أو بعبادة المسيحيين مثل «صوفة السراهب» أو «بيوت النصارى» الذي فيه صليبهين أو «الهيكل» وهو بيت للنصارى فيه صنم على خليفة مريم عليها السلام، أو بيوت العبادة عند اليهود مثل «معابر بني اسرائيل» أو الخاصة بعبادة المسلمين مثل المسجد أو الجامع أو الحراب أو الكعبة وحرم مكة.

٧ - بيت الميت: ومن أفاطله القبر والجنن والضرخ والجذث وللحد والنش.

٨ - بيت الاجتماع في المعجم ضروب من البيوت الخاصة باجتماع الناس مثل: «النادي» للتشاور، أو «الفتوى» للإقامة في السفر، و«الرياض» لسكن الجند، أو «ابنية الحرق» كملجأ لاهل القرية، و«المشعر» أي موضع المنسك من مشاعر الحج، ومواسم أسواق العرب في الجاهلية مثل «عكاظ» الذي هو اسم سوق كان العرب يجتمعون فيها كل سنة شهرا يتناشدون ويتفاخرون ثم يفترون، فهدم الاسلام وكانت فيه وقائع.

٩ - مواضع اجتماعية مستحيزة: وهي مواضع ذات حدود بيئة بل مرسومة تفيد التنقل بين البيوت المختلفة مثل أصفاف للطرق والسكك والدروب، بالإضافة الى مواضع معينة للتنزه مثل الحدائق والجنان والبساتين وخلافها.

١٠ - بيوت كبرى: مثل الحي والمحلة للميدان البدوي، والقرية والكورة والمدينة والمصر والمبلد للميدان الحضري. ثم صار المسجد هو المكون المعماري للقوم في اجتماعاتهم، حيث أن البيوت باتت تنتظم حواليه.

١١ - بيوت الآخرة: يفيدنا المعجم في مادة قصب: «ولخديجة بيت في الجنة من قصب، لا وصب فيه ولا نصب أي لا داه فيه ولا عناه». كما نتعرف في مادة «عمد» على وجود «أخبية» من نار معدودة، وفي هذه النبتات حديث عن مسكن لاهل السماء وأخرى لاهل النار، مما يعني أن الأرض لم تعد قائمة بنفسها، وليست هي منتهى البيوت، بل توجد غيرها مما لا يصيبها داه، أي الخالدة، ولا عناه فيها أي المريحة. ونقع في المعجم في معرض استشهاده ببعض الآيات القرآنية، على صورة معمارية ناجزة لأكملال مبنى السماء الأرض معا فعددها جبل قاف، وهي مثل القبة أطرافها على ذاك الجبل، والجبل محيط بالدنيا من زبرجدة خضراء، وخضرة السماء منه.

١٢ - بيوت الحيوان: ومنها «التراد» وهو بيت صغير يجعل في بيوت الحمام ليبيضه، ومنه «الحاضن» الى جانب البيوت الخاصة بالغنم ومنها «الزرب» أو «الوطن».

تعرنا في هذه القائمة الاثنى عشرية على ضروب البيوت كلها، كما ترد في «كتاب العين»، غير أننا بقينا بعيدين عن إنجازات عمرانية معروفة في زمن الخليل مثل بناء مسجد الصخرة أو المسجد الأموي، أو بناء قصور معروفة في زمانها في مدينة البصرة: القصر الأبيض، والقصر الأحمر، وقصر النواقر، وقصر المسيرين، وقصر النعمان، وقصر أوس، وقصر أنس.

من هذه القائمة ينتقل بنا الخليل الى التعالق المعماري الناشء بين السماء والأرض، واكتشاف ميدان جديد للسكن هو السماء أو «دار القرار» أو «دار الخلود» التي تبعد تحدد السماء بوصفها «الحل» أي الآخرة لا المرتحل الذي هو الدنيا.

الصوت :

ومن الأسماء الجامعة الى جانب الدار تنتقل الى الصوت بضربيه اللغوي من جهة والغنائي من جهة ثانية. فإذا كانت الأصوات الأولى مشتركة بين البشر، فإن الثانية منها مختلفة تصاغ وفق «معالجات» مخصوصة تقوم على وضع الأصوات في ألحان تحدث عن سامعها حالات من النشوة والشجي والطرب.

فما سمعنا في «كتاب العين» تعيينات ثلاثة هي :

أ - الدلالة الفيزيائية - للغوية.

ب - الدلالة الغنائية.

ج - الدلالة الصوتية - الدينية.

وهنا يفرق الخليل بين الحروف المجروسة والحروف اللينة التي لا صوت لها ولا جرس وهي الواو والياء والألف التي يسميها الحروف «الجوف» لأنها لا تخرج من الجوف ولا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق ولا من مدارج اللهاة.

ثم أن الخليل لا يكتفي بالوقوف على مسار حدوث الأصوات في حروف، أي في ذاتها، بل يتعرض لحدوثها أيضا في ألفاظ وجمل،

فيوقف أمام الأعراض التي تصيب عمليات النطق مثل «التمتعة» و«التلعة» و«الغنة» و«الفحة» و«الغنة» لينتهي منها إلى تعيين صفات «الصن» التي باتت تحقق وتقرن بالصوت والقراءة مما أدى إلى التشابك بين الصوت الطبيعي والصوت اللغوي، وبينهما وبين الغناء وبين الغناء والصن.

وقد عالج الخليل الصوت الطبيعي في المخاطبة الإنسانية قرائاً أن بإمكانه أن يكون صوتاً خفياً أو «هامساً» أو «مرزماً» كمثل الإيماء بالحاجب بلا كلام، كما عالج الصوت الصناعي على أنه «الضرب» أو «الطرق» أو «النقر» على آلة. ولكن هذا التعريف يبقى مقصراً عما جاء به الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير، حيث يميز بين «تجويبات الطوق والآلات التصويت الإنسانية» وبين «الآلات الصناعية» هذا إلى جانب تمييزه في معرض آخر من الكتاب بين الألحان الكلاسيكية المسموعة بالتصويبات الإنسانية والألحان المسموعة من الآلات الصناعية وهذه هي الاستعمالات التي تتعلق بما «استلذ من صوت الطرب وتطريب الصوت» من دون أن يكون ضرورياً كحاجة قائمة في الاجتماع الإنساني.

وإذا ميزنا بين «الضروي» و«الذي» عرفنا أن «الضروي» لا يحتاج إلى قواعد موضوعية يعكس «الذي»، وهو ضرب يحتاج إلى صناعة وقواعد موضوعية مما نلقاه في أصوات الغناء والعزف والألحان.

ومما يقره الخليل أن الشعر هو مادة الغناء المختارة، بل الوحيدة كما تنقلها النسا الأخبار الواردة في المطان. من هنا يأتي السؤال ألا يكون الغناء في أصل معالجة مخفية، لا يتعد كثيراً في إيقاعه عن إيقاع الأبيات الشعرية المختارة للغناء، إن السؤال حول تاريخية التشراك والتقابل بين الغناء والشعر يشير إلى اختلاف قديم يرقى إلى العصر العباسي وقد عالج أبو الفرج الأصفهاني في موسوعة «كتاب الأغاني» إذ أفاندا عن وجهتي نظر في المسألة

— واحدة لأبي النضر (وكان مفنيا معروفا في زمن البراهمة) يقول فيها أن الغناء يأتي على تقطيع العروض.

— وأخرى للموسيقى إبراهيم الموصلي، الذي كان يخالفه، ويقول بأن العروض محدث والغناء قديم.

فماذا عن الغناء ونشأته؟ وهل يصدنا الخليل بمواد تقيدها في هذا المعنى؟ يمكننا اعتبار «الغناء» اسماً جامعاً لضروب من الأصوات بعينها مثل «السمع» و«النشيد» و«الترنم» و«الهرج» و«الزجل» و«الحدا» وغيرها، ولكن ما حقيقة الجمع هذه؟ وهل يعني هذا أن الشعر هو في الأصل الغناء؟

يشير المعجم إلى أن الشعر يقع في أساس غناء القوم، كما وأن نشأة الغناء كانت من الموضوعات التي تناولها الكثير من الرواة والنقاد ومنهم: يونس الكاتب في كتابه «كتاب النظم» و«كتاب القيان»، وإبراهيم الموصلي في كتابه: «كتاب القيان» و«كتاب قيان الحجاز»، و«كتاب الأغاني» على حروف المعجم «لحسن بن موسى النصيبى الذي ذكر فيه من أسماء الغنيين والمغنيات في الجاهلية والإسلام كل طريف وغريب»، هذا إلى جانب كتابي أبي أيوب المدني، وأحدهما عن قيان الحجاز عامة والآخر عن قيان مكة خاصة. إلا أن هذه الكتب — وقد ورد ذكرها في «فهرست» ابن النديم

— لم تصلنا منها سوى عناوينها. لهذا اخترنا أن نتوقف مع شربل داغر أصام ما خلفت لنا المصادر من كتابات وأقوال ابن خرداذبه سواء في كتابه «مختار من كتاب اللهو والملاهي»، أو فيما نقله عنه المسعودي في «سروج الذهب» إذ يقول: «كان الحدا في العرب قبل الغناء» ثم «اشتق الغناء من الحدا»، ويجمع غير مصدر من كتاب ابن خرداذبه ونقول للمسعودي عنه بوجود ثلاثة أجناس متفرقة أو لاحقة على الحدا وهي: النصب (أو غناء الركبان والفتيان) والسند (وهو الغناء الثقيل ذو الترتيب) والهزج (وهو الغناء الخفيف الذي يرقص عليه، ويشي بالدف والمزمار فيطرب).

ولكن ما هي الآلات التي كانت تصاحب أنواع الغناء هذه وهي «الآلات الصناعية» كما يسميها الفارابي ومنها: «المحازف» أو «الملاهي» أو «الغناء» (والذي يعين أصواتها؟ إن أصوات الآلات تتحدد بأفعال محددة خاصة بها هي «الضرب» و«القرع» و«النقر» و«الزمر» و«النق» وغيرها. ولكن السؤال كيف ندرج هذه الآلات في «كتاب العين»؟ وهل أنها تقوم على القوائم الثلاث التي ذكرها قدماء العرب؟

يتحدث المعجم في معرض تعريفه بدالوج، عن وجود آلتين تسميان «الصنج»: واحدة تسمى «الصنج العربي» وتكون في الدفوف وغيرها الأخرى بخيلة ولها أوتار. كما وترد في «كتاب العين» تعريفات عن آلات تحدث أصواتها بنقر الأصابع وهي «الأنجوج» و«البلنجوج». وهو العود الجيد، إلى جانب آلات الزمر التي تصعد على القدم نقضاً زمراً: «كالمستقة» و«المزمار» و«الزمر» و«الكوبة» و«الناي» وغيرها.

أما الآن وبعد أن فرقنا بين الأصوات الإنسانية التي تتعين في الغناء وبين الأصوات الصناعية التي تتعين في الآلات، فماذا عن عملية وضع الألحان وماذا عن صياغتها؟ انه سؤال لا يسعنا الإجابة عنه انطلاقاً من المعجم بالرغم من أن الخليل يحدثنا عن ثلاثة أصوات تصاغ منها «الألحان»، حتى ولو لم نجد في المعجم سوى تعريف واحد منها وهو «الصوت الأجل».

ومن فقر دلالة الألمان ينقلنا «كتاب العين» إلى ضرب العزف حيث يميز المعجم بين استعمالين مختلفين للاسم المشتق من لفظ «عزف» بين «العزف» ويعني «اللعب» بأحدى الآلات المحدثثة للأصوات الصناعية، وبين «العزف» ويشير إلى «ضرب من الطابير يتخذ أهل اليمن». غير أن كثيراً من الأسئلة تبقى معلقة دون جواب ومنها.

كانت هناك الحان موضوعية خصيصاً لهذه الآلة أو تلك، أو لغير آلة في آن؟ وهل كانت هذه الألحان — في حال وجودها ترافق الغناء أو تصاحبه؟

أما عن صناع الغناء، فيشير المعجم إلى «المغنية» و«المسمعة» و«القينة» و«الغارية» وأصحاب الألحان. وقد تدخل الغناء بالبلغاء إلى أن اخذت «القينة» لصالح «المغنية»، حين بات مرتبطاً بالطرب وحده، بعد أن انفصل عن الحانات والشراب والمواخير.

ومن المغنيين والمغنيات ننقل إلى الصوت — الاستهلال الموجود في مادة «هل» المعجمية، وهو الصوت الديني إذا جاز القول أو «التهليل» وهو ضرب يقترح المعجم تسميته «بالترنم» أو «القراءة»

لأنه يتعالج الأصوات الخاصة بالأعمال الدينية ومنها «الأوراد» و«الآذان» و«الترجيع» و«المتحنح» وغيرها، وقد كان للنبي ﷺ موقف إيجابي من الغناء الذي لم يحرمه بل قال فيه «ما بعث الله نبيا إلا أحسن الصوت» أو كقوله: «زينوا القرآن بأصواتكم». وهكذا وجدنا أن «كتاب العين» أشار إلى ضرب ومعالجات غنائية سابقة على الإسلام، وترسم في اختلافاتها - بين التنغيم البسيط والأشد تركيكا - مسارا تاريخيا لا يقل عمقا عن بدايات الشعر العربي نفسه، ولا عن عادات الترحال في الصحراء. يبقى أن نشير إلى مسألة أخيرة وهي أننا لم ننع في «كتاب العين» إلا على إشارة بسيطة إلى الرقص وهي لا تفيدنا الكثير. ولكن ابن خلدون يقول إن الرقص نشأ في العصر العباسي في عهد إبراهيم بن المهدي العباسي، وكانت ممارستها تتم في الولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهاو.

الشعر :

ومن الصوت والغناء والتهايل ينتقل شربل داغر في «كتاب العين» إلى الشعر ليرى أن الخليل لم يطلق على الشعر صفة «الاسم الجامع» مما يؤدي إلى اعتباره نوعا بعينه في صناعة الكلام. وقد جاء في «كتاب العين»: «أن الشعر هو القريض المجدد بصلوات لا يجاوزها» أما «القريض» فهو نطق الشعر وهو ما تم شطرا إبنيته من الشعر. وقد نرى في هذا التعريف ما يشير إلى أن بناء الشعر يتألف من شطرين وإن له علامات لا يجاوزها، ما يعني أنه مصنوع كلامي له صفات لازمة. وفي «كتاب الأغاني» أخيار تفيدنا عن أيام الشعر في الجاهلية، وعن «الأسواق» وخصوصا عن المواسم فيها. ولكن هل توصلنا إلى الأخبار في ضبط شيء من تاريخ نشأة الشعر في العربية في صورة موثقة؟ ليس الأمر هنا إذا عدنا إلى عدد من التأليف القديمة التي تنشر مرويات عن أشعار آدم حين حزن على ولده وأسف على فقدته كما يفيدنا المسعودي في «مروج الذهب».

فـ «كتاب العين» يرفدنا بمعلومات عن قدم «الرجز» لأن الحادي كان «يرجز» خلف الأبل، وهو النوع الأول في الغناء الذي يشير إلى القربى القديمة بين الغناء والشعر، مما يدعونا إلى تأكيد قدم الشعر، من دون أن نقوي في صورة أكيدة على تعيين بدايته الأكيدة.

وقد نغم في المعجم على وجود ثمانية بحور شعرية هي التالية: «الرمز، اللديد، المنسوج، الهزج، الوافر، الكامل، البسيط، والخفيف» من دون أن نجد أثرا للبحر المعروفة عن استخراج الخليل لها وهي «المنسرح والمضارع، والمقتضب، والمجث والمقتضب، فكيف نفسر هذا الغياب؟ وهل إن تسميات هذه البحور هي تسميات مزيّدة؟

إن ما قام به الخليل، لا يعدو كونه سعيًا لتنظيم الكلام العربي وفق أطر وقوالب ذات معقولة برهانية، أو اجرائية. ويفيح عن ببال الباحثين أن الخليل لم «يجد» النظرية التي قام عليها الشعر العربي، ولم «يسمع» بها من الأعراب الذين

شافهم، وإنما استخرجها من أشعار العرب، أي أن ما اقترحه لا يعدو كونه صيغة تدوينية، لا الحل الحسابي المكتشف لمعضلة توصل إلى تعيين مجموع أطرافها

فالخليل لم يضع التكوينات والصيغ فقط، بل سعى أيضا إلى وصف العلل الداخلة عليها. هذا ما سعى إليه الخليل، مثل لاهقيه، إلا أنهم لم يجدوا «القالب» التام لحصر أصول الشعر مثل جوازاته من دون عسر بين. فقد عمل العالم البصري على استنباط البحور، وعلى صياغتها في قوالب تدوينية، بعد وقت على تحقق هذه البحور في نتاج الشعراء أنفسهم، مما يفسر التفاوت اللازم بين التحقق والاستنباط. إلا أن هذه الأنظمة على مصاعبها ونواقصها، تبين لنا، خصوصا في جهد الخليل العناية التحليلية والوصفية والتعينية التي أضابت الشعر في هذا الطور وهي غاية تشير إلى رغبة المكنة التي بلغها الشعر في عمل الخليل

ومن البحر والعلل ينتقل الخليل إلى القافية وفيها يقول «وسميت قافية الشعر قافية، لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله»، ومن تعييناتها «الروي»، وهو الذي يحدد الحروف الواقعة في القوافي.

أما الحالات التي تتوزع حروف القوافي، فمنها «الزحافات» التي تصيب البحور، وهي التالية «الكاف» وقد يعني قلب القوافي على الجر والرفع والنصب، أو الاختلاف فيما بينها، و«الأياء» ويعني اتفاق قافيتين على كلمة واحدة، و«المتدارك» وهو ما اتفق فيه متحركان بعدهما ساكن، وهي تعيينات وتسميات تقع عليها في الكتب اللاحقة منسوبة إلى الخليل، كما نلقي ذلك على سبيل المثال في كتاب «مفاتيح العلوم» للخوازمي.

وفي سادة المعجم نبذات تفيدنا أن الشعر كان ينقسم إلى أنواع بعينها، منها النسيب والنقائض والهجاء والمديح. هذه الأنواع لا تحصى مجموع الأغراض الشعرية في الشعر الجاهلي، لذا فإن شتتا الوقوف على موضوعات القصيدة العربية قبل الإسلام وبعده، كان من المحتم العودة إلى «ديوان الحسانة» لأي تمام، وهو كتاب جمع فيه صاحبه اثني عشر غرضا هي الحسانة والمراثي، والأدب، والنسيب، والهجاء، والأضياف، والمدح، والصفات، والسحر والتعاس والمخ والمذمة والناس.

ومن القضايا التي شغلت الخليل في معجمه قضية «النحل» وهي الإدعاء بقول الشعر لغير قائله. وهذا شأن متروك إذا عرفنا أن جامعي الفلث مثل الخليل وأقرانه تنهوا قبل غيرهم أن هذا الأمر، بعد أن راعهم لجوء البعض في البصرة إلى اختلاف الأمثال والأشعار، وإدعاء نسبتها إلى القبائل العربية في الجاهلية. وهكذا كان للخليل أن يتبنى أمر النحل، وهو يعايش لجوء البعض عصره إلى وضع «مجموعات» من الشعر القديم، أو إلى روايته، وما صاحب العملية هذه من عملية اقتحام وزيادة وتزوير، كانت محل نقد ومعاناة العلماء. وقد أقاد جمع اللغة، ودراستها وتصنيفها، وهو ما فعله الخليل في مسأله «النحل» و«التدوين». وينتقل الخليل في حديثه عن الشعر، إلى مادة واسعة تتصل بتعيين الجن وصلاتهم بالشعر والشعراء، وذلك من خلال

الذهبية :

ومن الشعر فننقل إلى اسم جامع يورده «كتاب العين» ضمن مجموعات دلالية عديدة وهو «الذمية» الصنم، والصورة المنقشة ويأتي تعريف الصنم مقتضياً في كتاب «العين». ولكن تسمية الصنم تطلق على غير اسم مثل «مناة» و«هبل» و«يعوق» و«العترة» الذي يرد في معنيين، اختلف فيه «على ما يقول الخليل : فهو قد يعني الذئب أو صنماً يعينه، و«الدوار» وهو أن ينصوبا صنماً ويجعلون موضوعاً حوله يدورون فيه.

ومن أسماء الأصنام المعلقة عند قريش : «إساف ونائلة»، و«اللات»، و«المناة»، «الهبل»، و«ذوالخصلة»، ومن المعروفة عند قوم نوح «الوده» و«سواع» وما قبل نوح «يعوق».

وتنشئ هذه المعطيات المعجمية فيما بينها علاقات ترسم توافقاً تاريخياً ما قبل نوح وما بعده وما قبل الإسلام، وما بعده. وتلحظ في تعريف «سواع» أقوالاً تعيد أن أهل الجاهلية عرفوا هذا الصنم بعد أن «غرقه الطوفان» وبعد «أن استشاره» إبليس لهم، وكان الطوفان أغرق الصنم من دون أن يتلفه فعليا بل دفته وحسب على ما يقول المعجم. أما في تعريف المعجم للصنم «يعوق» فنرى أن الشيطان أتى إلى أحد الأقسام قبل نوح في صورة إنسان فقال: «أمثله لكم في محرابكم حتى تروه كلما صليتم».

غير أن لفظ «الصنم» في «كتاب العين» هو اسم نوع يقع تحته صنفان هما : صنم الخلق، أو «الوثن» كما نتحقق من ذلك في تعريف الهليل المسمي الذي نتعرف بين موجوداته على صنم مصنوع على «خلفة مريم».

- والصنم الحجري أو «النصب» : يتصل بالعبادة بدوره، إلا أنه حجر منصوب ومعبرود، من دون أية إشارة دالة على وجود صورة فيه انطلاقاً من خلقه آدمية أو حيوانية.

إلى هذين اللغتين يضيف المعجم لفظاً ثالثاً هو التمثال أو «الشيء الممثل المصور على خلقه غيره». وربما يعني هذا أن الصنم كان «تمثالا» في البداية، أي قبل أن يتماهى الناس في تعلقهم به ويجعلوه إلها لهم.

وهنا ينتقل مؤلف «مذاهب الحسن» مرة ثانية من «كتاب العين» إلى «كتاب الأصنام» للكليبي سائلاً عن صنعة الأصنام وصناعتها. وعن النحت وفنونه، وعن تسوية الخشب ومعالجة الذهب والفضة والعلاج بحيث أن شاعراً مثل عبد بن زيد العبادي يقوى على تشبيه النساء الجميلات ببعض الكنائس.

كلمى الماعز في المحارب أو كالم في الروض زهرة مستتر ونعترف من «كتاب الأصنام» للكليبي لا من «كتاب العين» للخليل، أن التماثيل كانت معدة ومعمولة على شط جدة، وإن رسول الله ﷺ عندما دخل مكة يوم الفتح وجد بها ٣٦٠ صنماً «مرصصة بالرصاص» كما يقول القرطبي.

لكن الخليل لا يخبرنا عن الحملة التي قام بها الرسول في مكة لتكسر هذه الأصنام أو حرقها.

ومن «كتاب الأصنام» للكليبي ينتقل شربل داغر إلى «كتاب الأكليل» للمهادني وفيه حديث عن مفارقة متقدمة فيها تماثلان

أصواتها ومواضعها. ومن أمثلة «كتاب العين» أن للجن موضعاً بالبادية هو «عقير»، ولها «منازل» يكره النزول بها، فالشعراء يهيمون في هذه المواضع، لأن الشيطان يستهوي الشاعر، بحيث يصبح «حيراناً هائماً». ذلك أن الشيطان «فنان» يخطر في قلب الإنسان ويوصل إليه «وسوساته».

ونعرف من المعجم أن عددًا من الجن يلزم عددًا من الشعراء مثل إبليس لأمرى القيس ومسحل للأعشى. لذا يجمع الشاعر في صفاته، حسب المعجم، بين «العفوة» و«الشيطنة» و«الخبث» إلى جانب «الظريف الكيس». وللشاعر يستقر السمع للجن ويذهب للقائهم ويذيع وسوسهم. ويسمي المعجم هذه العملية «بالخل» أو «الاستراق». ولهذا كان تشكيلك الإسلام بالشعر، وطلب القطيعة معه، بوصفه منبعاً اعتقادياً وعدم اعتباره بالتالي مصدراً للمعرفة.

وفي نهاية الفصل الثالث الذي هو «فصل الشعر» نتوقف لنسأل شربل داغر مؤلف «مذاهب الحسن» عن «مذاهب الحسن الشعرية» التي لم ننتهينها لا في «تعيينات الشعر» ولا في «أغراضه» ولا في «صناعاته» ولا في «المنحول» أو «الدون». ويلج السؤال حول شرعية مناقشة مسألة النحل عند «ابن سلام الجمحي» في كتابه «طبقات فحول الشعر» وروايات «جماعة الجامع الأول للشعر» الذي لا يعرف له كتاب، وشواهد ابن النديم في «الفهرست» و«مفضليات» الضبي و«اصمعيات» الأصمعي، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«مختارات شعراء العرب» لأبي السعادات الشجري، مروراً بأراء بعض المستشرقين ومؤلفاتهم، بدءاً بتيتودور فيلوكة، وديفيد صموئيل مرجليوث، وصولاً إلى طه حسين «في الشعر الجاهلي» وانتهاءً بنصار الدين الأسد في كتابه «مصادر الشعر الجاهلي» وقصبتها التاريخية.

والسؤال. لم هذه المجانية في إشارة قضية النحل، وهي مجانية ذات بعدين اثنين. البعد الأول وهو بعد إشارتها انطلاقاً من معجم الخليل وهي إشارة لا تمت إلى «مذاهب الحسن» بصله، طاملاً أن الخليل لم ير إلى الفرق بين المنحول والأصيل، ولم يقيم المقارنة بينهما، ونقول أنها «إشارة» لأنها لم تستغرق من الخليل ما استغرقته من مؤلف «مذاهب الحسن» من تبريرات واعتبارات، إذ لكانت في متاعه قضية المنحول، وكثرة التساؤلات حول صحة أو عدم صحة الشعر الجاهلي، وهي تساؤلات بقيت في حدود علامات الاستفهام والاستفهام والشك بعيداً عن إقامة الدليل أو الأدلة الدامغة.

وننتقل من هذه المسألة إلى مسألة ثانية وهي : كيف يبرر مؤلف «مذاهب الحسن» عنواناً آخرها من عناوين الشعر وهو «الشعر والجن» وقد كان القرآن مقياساً. إذ غير من «كتاب العين» إلى «القرآن» يقارن بين موقعيهما من «الجن الوسواس» ومن الشاعر الموسوس له. وكان القضية تحولت قضية أخلاقية لا قضية فنية، يعالج فيها الكاتب مذاهب شعر «موسوس به» وأخر «غير موسوس به» دون أن يرى إلى الفرق بين جمالية هكذا شعريين أو هكذا نمونيين؟

هنا أسئلة لا تجد أجوبتها في «شطحات» تفصيلية يعود إليها شربل داغر، ولا نجد في عودته تبريراتها الجمالية!!!

شربل داغر ثانية الى كتاب أحمد تيمور «مستنده» في ضروب التماثيل، ليجعل منه مستنده في تصنيف ضروب التصوير على الجدران، وعلى الثياب، وعلى السطور، وعلى الخيام، وعلى الاقداح والأواني والمصابيح، ليفيدنا في شرحه أن هذه الصناعة كانت فارسية. وربما أن العرب احتضنوا مثال الفرس في تصاويرهم عند اقتباس هذه الصناعة عنهم.

ويأتي بعد ذلك التصوير على الأثاثي كما على باب أو وسادة، الى جانب التصوير على السلاح والنقود والشارات والبنود والكتب والصحف والألواح.

والسؤال الذي نطرحه على شربل داغر هل نحن بصدد رصد تطور الفنون عند العرب أم أن «الإحالات الموضوعية» يجب أن تقتصر على «كتاب العين» وهو موضوع الدراسة؟ خاصة وأن شربل داغر سوف ينتقل من الأصنام والصور المنقوشة الى الصناعة والصناعات والمواد والأدوات التي لجأ إليها الصناع ولم تكن مدار بحث في «كتاب العين» باستثناء اشارته الى الأصباغ والألوان، إذ نفع في معجم الخليل على قائمة متنوعة من الأصباغ المستعملة في التصوير على حوامل مادية مختلفة كالجحر والجلد والقماش، وهي أصباغ مأخوذة من النباتات مثل «الزريب» و«الوارس» أو من الأشجار «كالكسم» و«الشرف» و«الأيدي».

أما اللون على ما يفيد «كتاب العين» فهو لفظ مشتق من اللبنة ويعني كل لون من النخل والتمر. ثم يتوسع الخليل في «كتاب العين» ويشير الى ألوان الخلقه الانسانية مثل الرجل «الامرء»، اللون، وهو لون يضرب الى الحمرة والصفرة وهو أفتح الألوان، والرجل «الأمغر» وهو الأحمر الشعر والجلد، والمرأة «النحجاء»، أي الشديدة البياض. هذا الى جانب «البقع» وهي «ألوان يخالف بعضها بعضاً» و«الكيمت» وهو «لون ليس بأشقر ولا أدهم».

وهكذا فنحن مادة «كتاب العين» اللونية وفيرة وهي مادة تناولتها دراسات عربية كثيرة منها «الألوان في معجم العربية» لمؤلف عبد الكريم خليفة في كتاب «الخيال» لابي عبيدة معمر بن المثنى الشامي.

أما عن التصوير الاسلامي، فلنا نجد في «كتاب العين» معلومات دالة على ممارسة التصوير في العهود الاسلامية. ولكن نفع على أقوال تعين التمثيل بوصفها صورا ومنحوتات في آن، لأن المعجم ينطلق من علاقات التقابل والمقابلة طلبا للتشابه أو التطابق بين شيئين قد يكونان متعاكسين أو متزامنين، وهو تقابل كان يؤدي في المعتقد الجاهلي الى اعتبار التمثال أصلا لا شبيها عن صورة.

وقد أورد الخليل في «كتاب العين» النهي عن التصوير في الاسلام، وتحدث عن العقوبات اللاحقة بالمصورين فيما لو استمروا في التصوير «أن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون» ومن صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ». وبالتالي نقول وبالاتفاق مع «المصورة» الى «الدمية»، ودلائلها يقول

عظيميان «قد مسخهما إذا جل ذكره حجرين، وهما في صورة قينيتين، ففي حجر أحدهما عروبة - أي بطنورة - قد مسخت، وفي يد الشمال مزار مسخوخ وهو وصف يعني فعل «النجت» على أنه فعل مسخ، إلا أنه يفيدنا عن وجود قينيتين وصورتين. وهو ما نتأكد منه أيضا في تماثيل الجواري الناشطات على قبر حاتم الطائي، التي ورد خبرها في «مروج الذهب» منقولة عن منصور الطائي.

ولما كانت الشواهد الشعرية في المرويات قليلة في الدلالة على فن التماثيل، فإن الكشوفات الأثرية التي أجراها عدد من المستشرقين في العقود الأولى من هذا القرن، في الجزيرة العربية ولأسيما في القسم الجنوبي منها، ثم الدراسات الحفرية التي قامت بها بعثة سعودية تحت إشراف عبدالرحمن الطيب الانصاري في السبعينات من هذا القرن في قرية «الفاو» ساعدتنا في معرفة ما كانت عليه صناعة التماثيل في الجزيرة العربية قبل الاسلام.

وتقع في هذه التماثيل على ضروب مختلفة، يعود بعضها الى القرنين الأول والثاني قبل المسيح أو القرنين الثالث أو الرابع بعد المسيح، أي الى فترة تاريخية واسعة عرفت فيها الجزيرة العربية عهودا رومانية في الحكم، واتصالات وثيقة ببلدان أخرى مثل الجزر اليونانية أو مصر أو بلاد فارس. وهذه التماثيل صغيرة الحجم غالبا لا تتناسب الحجم الطبيعي للإنسان، ولكن «يظهر أن اعتبار كثير من الناس للتماثيل أصناما قد أدى بهم الى اتلافها والقضاء عليها».

ولما كان الاسلام قد حرم في عقيدته وممارسته تصوير الخلقه الأدمية وتمثيلها، يبقى لنا فن تزويق الكتب أو «فن المنمنمة» الى جانب الصور والتماثيل المكتشفة في القصور الأموية وهي صور وتماثيل تدور حولها أسئلة كثيرة هل هي «اسلامية» أم أنه كانت موجودة في القصور الأموية وحسب؟ وهل كانت معمولة من قبل صناع «مسلمين» أم من صناع «مسيحيين» عرب؟ ومنها خاصة التماثيل التي تم اكتشافها في قصر «المشتي».

ومن بعثات المستشرقين والعرب ينتقل شربل داغر الى الباحث المصري أحمد تيمور في كتابه «التصوير عند العرب» الذي جعل من التماثيل فرعاً من فروع التصوير، ثم عاد ليصنفها ويميز بين التماثيل «الثابتة» و«المتحركة».

فمن التماثيل «الثابتة» ما أشار إليه «كتاب العين» «بالدوار» أو الصنم الذي كانت العرب تنصبه، «ويجعلون موضعاً حوله يدورون فيه» وربما كان من أصنام مكة «المرصصة» بالرصاص.

- أما التماثيل «المتحركة» فمنها «اللعب وتماثيل الصبيان» و«تماثيل خيل مسرجة» و«تماثيل الجلوى» و«تماثيل الحقل» وغيرها.

ثم يعود شربل داغر لينتقل من الصنم الى الصورة المنقوشة يرى أنه انطلاقاً من «كتاب العين» نتحقق من وجود أربعة ضروب من الصور: الصور على الحيطان، والصور على الثياب والصور على السيوف والصور على الفصوص.

ولأننا نلقي مادة «كتاب العين» في تعيين هذه الصور يعود

«كتاب العين» عن صنم «إساف» وثالثة: «إساف اسم صنم كان لقريش. ويقال إن أسافا وثالثة كانا رجلا وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة، فوثب إساف على ثالثة فمسخهما الله حجرين».

أما فيما يتعلق بهذه الأصنام والأوثان ومواضع عبادتها، فهناك إشكالية الأصل والدخيل — المغرب. وقد نفع في تحريقات «كتاب العين» على لفظ «البد» بوصفه لفظا دخيلا ومغربا عن «بيت الفارسية»، ويشير إلى «بيت فيه أصنام وتصاوير» أي أنه يعني ما يسميه الكلبى بـ «الطاغوت». كما أن لفظي «وثن» و«صنم» هما من أصل غير عربي على ما يعتبر المستشرق فرانكل. ويبقى لفظ «الدمية» الذي يدل على التماثيل المصورة، والدمية على الأرجح مثل حديث عدي بن زيد عن «دمى العاج في الحارث» أو الدمية التي فتنت قسها في بيت أبي العتاهية. أو دمية المصراپ عند أمية بن أبي عائذ. أو الدمية التي «زينت بها البيع» أي الكناش في بيت للأخوص. ولعل هذه الدمية هي السيدة العذراء، التي يذكرها «كتاب العين» خاصة وأن الكناش طفل بها حسبما يتضح من وصف ياقوت الحموي لحضويات عدد من الأديرة. وهي دمي كانت من عاج أو مرمر و«دمية» أيضا، حسبما تشير أبيات للأعشى وعبدالله بن عجلان وسلمى بن أبي ربيعة.

أخيرا أن حملات معاني التماثيل والصور والدمى تعين تعابشا وتشابها بين دلالات جاهلية وأخرى إسلامية: حملات ترى إلى الصنيع الفني المختلف الذي يقوم به عدد من البشر على أنه «العجب العجائب»، وأخرى ترى إليه على أنه من صنيع قدرة غير إنسانية، بل خافية عليه وشريفة، هي قوة الشيطان. فهل هذا يعني أن الصور لم تعد ممكنة إلا عند الواحد الأحد وأن غيرها أطباعا، هل يعني هذا أن الخلق الجميل لم يعد موجودا إلا في كتابه «المبين» وأن غيره وسواس؟ لأن الإبداع هو أبداع من دون أصل ومن دون طيف. وقد تعين علله على أنه عالم الحق والجمال المتحقق عند «المصور» الواحد الأحد.

التشارة:

ومن الدمية إلى «الشارة» يقودنا «كتاب العين» إلى التعرف على مجموعات دلالية متعلقة بالجسم البشري بوصفه موضوع تصنيف ومعالجة من خلال «الشارة» التي تعني الهيئة واللباس الحسن. فكيف الجسم لم يكن أحسن في مظهره ولاسيما باللباس ومواد الألبسة؟

في المعجم تعريفات باللبسة عديدة، وتتضمن مواد دالة على صنعها منها: «الصوف» الذي يرد في قائمة المواد الأكثر استعمالا في الألبسة وهي: «البرعة» و«القرام» و«الخميصة» و«الخملة» و«الكرازة» و«القفز» و«الأخريج». ويلحق «الكتان» بـ «الصوف» وتجدد في الملابس التالية «الخيش» و«القصب» و«القمب». وإلى جانبه الحرير ومنه «السر» وهو أجوده أو الدمقس أو الخز أو «الرقم». ويضاف إلى هذه المواد القطن والفراء، والوبر، والسلوك أو الخيوط التي تخاط بها الثياب.

أما مواضع صناعة هذه الملابس فمنها اليمن، ومصر ومكة، والعراق وأرمينية، وبلاد فارس، والهند، والصين، وهي بلاد كثر فيها الصناعات: فمن الحائك إلى الناصع والخياط والقصار وصولا إلى الرجل المطرز.

وقد نفع في المعجم على مواد تعين لنا البسة مخصوصة، سواء للقامة، أو للراس أو للبدن، أو للجسم في هيئته الظاهرية ما يحدد تصورا شديدا للتطور للباس.

فمن البسة الرأس الخاصة بالمرأة «البرقع» أو «النصيف» أو «الخمار» و«القناع» و«المقنعة» و«النقاع» و«النقاب» و«البندقي» أما لباس الرأس للرجل فهو لباس واحد، يقع في خصوصية اللباس العربي وهو «العمامة».

هذا للراس، أم الخلالة فهي ثوب للبدن خاصة، ويلحق بها «الشعار»، وهو ثوب يلي الجسم دون ما سواه من اللباس، يضاف إليه «الآتب» وهو ثوب ذو كمين، أو «الخيلع» وهو ثوب بدون أكمام. ومن البسة بدن الرجل نفع على «البتابين» و«السرائيل» و«العصان».

ومن الألبسة التي يلبسها الرجل في البيت فقط هناك «الفضال»، أو ما يكون رأسه ملتزقا به مثل «البرنس».

وفي المواد المعجمة أسماء البسة يتم تعيينها على أنها للجنسين معا وهي:

«الازار» و«العباية» و«الملحفة» و«العجة» و«الحرف».

وقد أشار المعجم إلى البسة معينة لليد «كالفاز»، أو القدم مثل «الخفاف» أو «الفتال السبستية» أو «الخفاف المحورة». ولكن السؤال يبقى حول الثوب الحسن والبرود اليمينية ذات المواد النادرة كالحرير والدمقس والخز، والتي يؤتى بها من مواضع بعيدة كالهند. وتكون مصبوغة وملونة بصيت تؤدي صباغتها إلى عمليات «تمويه» و«خداع»، كتوب «الكاذبة»، أو الثياب الموشاة «بصور الطيور» و«الترابيع الصغار» و«الملصقة» و«المخططة» وخلافها.

ولما كان الكساء من أقدم الهواجس التي شغلت بال الإنسان، فإن الفاعلا دخيلة معربة نفع عليها في المعجم ويتعذر علينا تعيين أصولها. لذا لجأ مؤلف كتاب «مذاهب الحسن» إلى انتهاز سبيل اضلال، قام على إجراء مقارنة بين قائمتين لللبسة ترد الأولى في كتاب عن الألبسة الجاهلية «الملابس العربية في الشعر الجاهلي» ليحيى الجبري، والثانية في كتاب عن الألبسة العباسية «الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية» لمصالح حسين العبيدي.

وقد انتهى شربل داغر من المقارنة بين هذه القوائم الثلاث إلى ورود عشرات الأسماء من الألبسة في «كتاب العين»، مما لم يجد له ذكرا في القائمتين الجاهلية والعباسية وهي الألبسة الآتية: «البرنكان»، و«الجهرمية»، و«الجوب»، و«الحورة»، و«الحقة»، و«الخافعة»، و«النصيف»، و«الخموس»، و«الخنيصة»، و«الخوخة»، و«الخيش»، و«الدرقل»، و«ديابوذه»، و«الرداعة»، و«السكب»، و«السنده»، و«السطوية»، و«الشليل»، و«المشعل»، و«القطري»، و«القطيفة»، و«الفقاز»، و«الكذابة»، و«الكرباسة».

والمشكلة، والمصلح، والمفلعل، والمقطعات، والمرجل، والنشاش.

وهذا يعني أن الثياب التي توصف شريل داغر الى تعيينها انطلاقاً من «كتاب العين» قد ساهمت في تعيين عدد أوسع من الألبسة العربية التي ينفرد بذكرها هذا المعجم والتي لا يوجد لها أثر في المعاجم اللاحقة.

إذا كانت هذه هي الحال مع اللباس وتعييناته، فماذا عن الحلي، والهيئة الحسنة التي لا تقل قيمة عن اللباس في تحسين الظاهر البشري؟ وهل تختص المرأة بالحلي دون الرجل؟

هناك نوعان من الحلي: واحد مخصوص بالمرأة والآخر بصلاح الرجل. ومن المعروف أن حلي المرأة تصنع غالباً من الجواهر والأحجار مثل الخرز والذهب والفضة والنحاس واللؤلؤ والدر والياقوت والمناقب أو الأصناف.

وهناك حلي للرجال مثل العصبة أو الأكليل وأخرى كالمعاليق والحلق والأقراط للأنثى، وأخرى للعنق والصدر مثل العقود والقلائد والتماثيل وأخرى لليد مثل الخاتم والأسورة وأخرى للوسط مثل الزنار للثياب، والتلة للراويل، وأخرى أخيرة للقدم وهي الخفائل.

وتلحق بحلي النساء تحلية السيوف للرجال، لأن العرب كانوا يعتبرون أن حلية الرجل هي السلاح عموماً، والسيف خصوصاً.

أخيراً، يأتي دور العطر في السلوك الاجتماعي وتحسين الهيئة فتتعرف من خلال «كتاب العين» الى حرفة العطارة والعطارين في إعداد وبيع العطور والأدهان التي منها: الزعفران والطيب والغار والمسك والكافور والعبير والياسمين والمطلب وهي تستعمل إما لطفح على الجسم وإما لتطييب الثياب ورققتها.

هكذا بينت لنا دلالات «الشارة» في «كتاب العين» الجسم في قامته، كطبعه، يستدعي سلوكيات في اللباس والتجمل والترزين بوصفه موضع استحسان في النظر أو في الشم.

الكتابة :

ونصل الى الاسم الجامع والآخر في كتاب مذاهب الحسن وهو «الكتابة» أو الصنيع الإنساني الذي يجعل من التدوين عملاً مخصوصاً لا يقتصر على التسجيل وحسب، وإنما تلحق به وتعيّنه صفات مستحصنة انطلاقاً من الكتاب الديني مروراً بكتابة العهد والوائيق الرسمية وانتهاء بكتابة المصنوعات المعنوية.

وقيل أن «أهل الأنبار» وضعوا الخط العربي، وبعضهم قال أول من وضع الخط العربي نجر في طي بن بولان. وجاء في كتاب العقد الفريد، لابن عبد ربه: «أن أهل الحيرة أخذوا الخط العربي عن الأنبار وقاسوا العربية على هجاء اللامية». أما عفيف البهني في كتابه «الخط العربي». أصوله نهضته، انتشاره قهرى أن نشأة الكتابة العربية ترد الى ثلاث نظريات

١ - نظرية تقول إن أصلها يرقى الى الكتابة السريانية

الحرية

٢ - نظرية ترى أن الخط مشتق من الخط المسند الحميري، أو من فروع التي عرفت عند النوبيين والصقوين واللحيانيين.

٢ - ونظرية ثالثة تقول إن الكتابة التي ظهرت في جبيل انتقلت الى الأراميين، ثم استعمل الانباط الكتابة الآرامية وطورها وأمدت تطورها الى العربية.

ولكن ماذا عن «كتاب العين» وتعيينات «التدوين» و«الكتابة» فيه؟ قد لا نفع في «كتاب العين» إلا فيما ندر على لفظ «دون» ومشتقاته، فيما يقع على عدد كبير من مشتقات الفعل «كتب». وفي المعجم نبذة تشير الى «كتب» اليهود والمسيحيين الدينية، الى جانب صانعي هذه الكتب وهم «السفرة» أو «الكتبة» ومنهم الشاعر ورقة بن نوفل الذي «كتب بالعربية من الإنجيل ما شاء أن يكتب».

ونجد في المعجم معنى آخر «لكتب» هو المتصل بتدوين الاتفاقات وكتب المواثيق والأخلاف التي منها «حلف خراصة» و«حلف اليمين وربيع» و«صحيفة قريش» وإذا كان المعجم قد ميز بين «الكتاب الديني» و«الكتاب الرسمي» فقد أشار الى صنف ثالث وأخير دعاه «الكتاب المنمق» المتميز بعملية «الترقيش» و«التمنيق» مما يفيد عملية التحسين في هيئة الكتابة المرئية.

وفي المعجم نبذة ترسم في صورة أساسية وحاسمة «التزليل» القرآني ثم «جمعه» في كتاب: تقليد هيئة المادية «أن له دفتين» أو «ضماطين من جانبيه» وله «عري» تشبه «هي الشرح» فيصان من التفرق. وهو يتألف من «آيات الله» والآيات تؤلف سوراً يعينها، ولها «فواتح» أي أوائل «خاتمات». ولكن السؤال ما التأثير الختامي على الشكل «الحسن، الحسن، المرئي للكتابة العربية» وما المقصود بعملية الجمع هذه؟

السؤال جدير بالشرح بعد أن علمنا من المرويات عن الصحابة أن الرسول ﷺ سارع غير مرة وطلب من أحد كتابه تدوين ما بلغه من الكلام المنزل. إننا لم نفع بالمقابل على أي حديث يفيد طلب الرسول أو رغبته في ضم جميع السور والآيات في «كتاب» واحد، فما سبب ذلك؟

لقد استدعت عملية إبطال القرآن إلى أوسع فئات المسلمين، وفي كيفية واحدة منسجمة عملية جمعه وتدوينه، الى جانب أحداث علامات جديدة مانعة للبس في النطق والفهم، وهي ما سمي بعلامات «الشكل والأعجام» التي بدأت مع أبي الأسود الدؤلي وانتهت مع الخليل نفسه مروراً ببيحيى بن يعمر ونصر بن عاصم الليثي.

هذه التعيينات الأولى المتصلة بالقرآن، تضاف اليها مواد أخرى دالة على الكتابة في العهد الإسلامي، فما هي؟

من المواد الجديدة التي عرفتها الكتابة في العصر الإسلامي مواد مجلوبة مثل «القرطاس» الذي يتخذ من بردي مصر و«الكاف» الخراساني، و«الورق» الذي عرفه العرب بعد غزو أرمينيا، و«ورق المصاحف» المصنوع في الدها. ونتبين في هذه المواد المعجمية مجالات جديدة للكتابة منها

١ - الدواوين : مجال يعين الكتابة بوصفها العمل قرب الخليفة أو الوالي.

٢ - الوراقة : وهو «النسخ» أي «نقل» مادة كتاب وتدوينها على حامل جديد من دون إخلال أو تعديل أو زيادة على النص المنقول.

٣ - الكتاب : مجال يعني نوعاً من الكتابة خاصاً بالفلمان والصيبان.

أما مواد الكتابة الأولى وأدواتها فقد كان منها «الخلاف» أي الحجارة البيض الرقاق، والألواح وهي كل صحيفة من صفحات الخشب، واللحج والكراثيف والعظام والجلود والأقمشة ولحاء الشجر والفخار والخزف والبردي والكتان، خصوصاً في مصر. وقد كانت أول بردية كتبت بالعربية في مصر الإسلامية بقلم حنا للعمدة والشماس وأبي حديد، وتبين من هذه الإشارة الدور الذي لعبه الأقباط، إذ كانوا الصناع في مراكز إنتاج أوراق البردي كما أشار إلى ذلك القريزي في «الخط».

وقد نتبين في «كتاب العين» شيئاً من الأدوات المستعملة في الكتابة ولاسيما «القلم» ، فهو الأداة الأساسية للكتابة مع «الماء» أو «الحبر».

ونعترف إلى جانب «البرديات» على «الكتابة على المسكوكات» ولاسيما مع العملات التي كانت تحمل على صفحاتها كلمات من مثل «بسم الله» في الفترتين الساسانية والأوموية.

وتتبع الكتابة على المسكوكات الكتابة الفلسفائية التي توجد على قبة مسجد الصخرة والتي يبلغ طولها ٢٤٠ متراً. وأخيراً تأتي الكتابة على المنسوجات التي تشتمل على آيات قرآنية وعبارات إلهاء ذات خطوط متنوعة.

وقد أفادتنا مواد الكتابة عن صفات «مستحسنة» وأخرى «مستفجة» في هذا الفن مثل «الطبخ» وهو إفساد الكتاب، و«المطس» ويعني الكتاب الذي «محي ولم ينعم محوه» و«التدميج» ويعني «إفساد المسطور بعد كتابتها». أما المؤشرات الإيجابية فعنها «التحجير» وهو «حسن الخط» و«التحجير» ويقوم على «اصلاح المسقط».

أما الخط الذي يشير إليه «كتاب العين» فهو «خط الجزء» وهو الخط المتساوي الحروف، ويتضح أنه خط ضخم المقاسات، متحدر من الخط النبطي والسرياني في أن معاً

ومن المعروف من الممارسات التحسينية التي أضيفت إلى صفات الكتابة المستحسنة : زخرفة الجلد، وتغليف المخطوطات، وهي تحسينات كان أغلب صناعها رهباناً في الأديرة القبطية.

أما عن عمليات التزيين التي ذكرها «كتاب العين» فنحن نجد «الترقيع» و«التزيين» و«التنميق» و«الزينة» و«التنميش» و«التعليق» وهكذا التفت ندرة الكتابة كغسل مادي تعوزه المواد الصالحة والمنتية للتدوين مع أهمية الجماعات في العهود الأولى، ومع تآكد القرآن ككتاب، وأدت هذه العوامل كلها إلى جعل الكتابة محل عناية خاصة، مطلوبة ومستحسنة : جعل الكتاب في شكله وهيئته «لاقاء» بل مناسباً لأصله العلوي.

إلى هنا يمكن القول إن شربل داغر يقدم في الفصول السابقة من الكتاب عرضاً منتقياً لهذه الفنون، مستنداً إلى ما حفظه المعجم من معلومات ومعطيات ودلالات واعتقادات وإلى معطيات التاريخ نفسها عن هذه الفنون. إلا أن الحديث عن «الفنون» لا يجيب تماماً عما أراد عرضه، أو تسميته، ذلك أنه يلاحظ في الفصل السابع، الموسوم بـ«تنوعات الصناعات» ، أن إطلاق لفظ «الفن» وفق المعنى

الساري حالياً في الكتابة العربية، أي الصنيع الدال على المنتجات البصرية الجميلة تخصيصاً، يرقى إلى مطلع القرن الجاري ، لا إلى قبلها، وهو ما دفع به إلى النظر إلى مسألة «الحسن» (أو الجميل) نظرة تبعده عن التقسيمات والتصنيفات الجارية ذات الأساس الأوروبي، بعد أن لاحظ أن تصنيف الفنون الأوروبي تغير على مر العصور : بين «فنون عقلية» وأخرى يدوية في عصر ، وبين فنون جميلة وفنون تشكيلية في عصر آخر وبين الحديث عن دخول فنون جديدة إلى قائمة التصنيفات هذه مثل «الفن السابع» أي السينما.

وهذا ما جعل داغر ينظر إلى الفنون من وجهة تاريخية مربوطة بالثقافات أي أنها لا تتحدد بمحددات «جوهريّة» بالتالي، ولا بمبادئ فلسفية مفصلة عن المحددات التاريخية والثقافية والاجتماعية هذه. وفي ذلك يساهم في نقد النظرية الجمالية في منهاها التأسيسي. ويدعو بالتالي إلى قراءة «أناسية» (أنثروبولوجية) للصنيع الفني «الحسن» (أو الجميل)، وهو ما يطبقه على حاصل القراءات والخلاصات في الجامع الدلالية الستة، أي أنه ينظر إلى «الفن» بوصفه عملاً، وخبرة ، وصيغاً، واقعة في جملة الأعمال الاجتماعية التي يقع فيها التمايز والأسبقية على الجودة، كما يقع فيها التنافس على الحياة (حياة «الخائز») كما تقول العربية.

ويتوصل داغر في المراجعة هذه إلى الوقوف على حقيقة المكائات الاجتماعية والاعتبارية التي فازت بها «الفنون» أو الصناعات في الزمن العربي - الإسلامي المدروس، فيجد أن الشعر يحتل أعلى المكائات أو المراتب هذه ، بل يبدو الحسن بعينه فيما تتدنى مكائات الفنون الأخرى، على أن بعضها (مثل التصوير والتماثيل) لحقه النزع في عدد من شواغل الفكر والتصنيف في تلك الحقبة اعتمدت بطوم دون علوم (أو ما محضتها رتبة العلم)، وميزت فنونها عن فنون (أو ما محضتها رتبة الفن) ، ويتأكد من أن الاهتمامات والشواغل هذه لا توافق ترتيبها الحالي للعلوم والفنون في آن، لهذا يمكننا القول إن الحسن الإسلامي كان موجوداً في الأعمال ، في التناسفات الاجتماعية، في التسابقات بين الصناع أنفسهم، وفي الصفات التي طلبها الصناع في المصنوعات نفسها، وفي النظرات الجمالية التي ثمن بها كتاب وفلاسفة هذه المصنوعات المختلفة (من القاصدات إلى المنسوجات إلى التزيينات وغيرها) ، لكن هذا الحسن الإسلامي لم يكن موجوداً في متن خاص، وفق الصورة التي تجتمع فيها في أيامنا هذه نقلاً عن الأوروبيين ، ولا في الترتيب الحالي المعتمد للفنون هذه.

ثم يعرض شربل داغر في الفصل الأخير الموسوم بـ«مذاهب الحسن» ، حاصل القراءات هذه على تاريخ المذاهب والاعتقادات الفلسفية والدينية في الحقبة المدروسة ، بين أغريقية ومزدكية ويهودية ومسيحية وإسلامية فيتحقق من وجود مساح في النظر التحليلي والتقويمي تبدأ في القرن الرابع للمسيح في الفكر الإغريقي ، وتقوم على جعل فكرة «الجميل» تنفصل عن الحسي والمركبي صوب المجردات والذهنيات والعلويات، هو ما يبلغ في «الحسن الإسلامي» صيغته الأعلى والأبعد ، إذ يجعل الحسن خارج الدنيا والمبشر والمصنوعات، وأن نرى في مصنوعات البشر الدنيوية العينات المادية العقلية لما كانوا يعلون من شأنه ويجعلونه خارج التداول والمعالجة.

السيرة العُمانية كجنس أدبي

عبدالرحمن السالمي *

فالملمحة الأولى للخارطة العمانية تعطي انطباعاً في فهم التوزع الديموغرافي للسكان والطوغرافيا الجغرافية التي أثرت بدورها في تشكيل أوجه كثيرة في الحياة الثقافية لعمان. فـجـ. ويليكنسون يبيدي وصفاً لطبيعة عمان الجغرافية حيث يقول «إنها أشبه بجزيرة يحيط بالبحر بجوانبها الثلاثة من الخليج العربي، وخليج عُمان، وبحر العرب والرابع بصحراء عظمى من الرمال وهي الربع الخالي، إن تركيبة هذه الجزيرة عبارة عن سلسلة من الجبال الطويلة على امتداد ٦٥٠ كم التي يبلغ ارتفاعها أكثر من ثلاثة آلاف متر في الجبل الأخضر وبعرض ١٢٠ كم»^(١). إن هذه الطبيعة الجبلية قد تكون أساسية في التكوين السكاني لكنها في الوقت نفسه حافظت مهم لاتجاه العمانيين إلى التجارة البحرية في المحيط الهندي والخليج، فعمان بهذا التكوين شكلت واسطة الحلقة بين التجارة البحرية والصحراء. هذه المكونات كانت محورا في تكوين الثقافة والشخصية العمانية حيث أعطت لهذا الجزء من الجزيرة العربية تميزه التاريخي الخاص. لذا كان علينا في هذه الدراسة توضيح جوانب من معالم وأهمية هذه السير كمصدر تاريخي وكرافد مهم في الدراسات العمانية والأباضية على سواء وكجنس أدبي تفرد به هذا الاقليم في جانبه المعرفي ليشكل بذلك جزءاً مهماً في الدراسات التاريخية والايديولوجية لعمان.

١ - السيرة العمانية التاريخ والمنشأ :

إن كلمة سيرة متسلسل من «المسلك» أو طريقة الحياة اللذين يعان تطورا طبيعيا للأصل (س. ي. ر). أي سلك ونهب في الأرض. وبمعنى السنة والهيئة. وكانت تستعمل في تلك الأيام حقا على الحياة بصفة عامة^(٢).

فالسير العمانية في كتابتها ومحتوياتها تتضمن مذكرات دينية سياسية قصيرة لا تزيد على ٢٠ إلى ٣٠ ورقة تعبر عن وجهة نظر شخصية لموضوع معين، وهي بذلك تعتبر من المصادر المهمة للدارسين سواء من الناحية الفكرية أو التاريخية لمنطقة عُمان أو الدراسات الاباضية، فهي يمكن تشبيهها بأرشيف من المذكرات والمراسلات لأزمنة مختلفة وموضوعات متنوعة. ومن خلال العرض الأولي لسير العمانيين يتضح أنها على أربعة أنماط

أولا أن تكون متضمنة على فكرة أو رؤية لعالم أو فقيه يعبر من خلالها عن رأيه أو فكرته عن ذلك الموضوع أو الحدث.

ثانياً: أن تكون مراسلات بين أطراف عدة تحمل في محتوها قضية معينة في موضوع معين للمناقشة.

ثالثاً: أن تكون كتابات أو ردوداً أو لتبادل الرأي فيما بين العلماء لتفسير أو تحليل مسألة أو قضية وهذا النمط ساد في فترة الانقسام ما بين المدرستين الرستاقية والنزوانية.

رابعاً: أن تكون عبارة عن تدوين لأحداث وأخبار في عصر ما أو أحيانا تتضمن كتابة عن مشاهير الأئمة والعلماء والفقهاء أي أشبه بما يطلق عليه البيوغرافيا.

هذا النوع من الكتابة الانشائية الذي ازدهر عند العمانيين في الواقع لم يكن عمانياً إنما انتقل إلى عُمان في القرن الثاني هجري الميلادي بعد أن استخدم في البداية من قبل العلماء الاباضيين في

تبيدي الدراسات الحديثة اهتماما علميا بتقييم مصادر التاريخ العُماني والثقافة العمانية^(٣). ولقد عانيت هذه الدراسات بإبراز المصنفات العمانية من حيث المنهجية والأسلوب والفكر، باعتبار أن ذلك يعد ضروريا لفهم جوانب واسعة من التاريخ العُماني. وما إن يبدأ الباحث في دراسة وتقييم المصادر التاريخية العمانية حتى يجد أمامه مجموعة من الكتابات التي دونت من قبل كتّاب مختلفين وأزمان مختلفة مكونة بذلك مصدرا من المصادر الأولية للتاريخ العُماني حيث يطلق عليها «السير العمانية». ولقد انعكست فيها جوانب شتى عن الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية والايديولوجية لدى العمانيين. هذا بدوره أدى إلى اهتمام شديد بالجغرافيا السياسية لعمان من حيث الموقع والكتابة.

* باحث من سلطنة عمان.

البصرة والمذاهب الإسلامية الأخرى في البصرة ثم انتقل بعدها إلى عُمان ويحتمل أن يكون انتقل إلى عُمان مع ما يعرف بجملة العلم حيث انتشر (خصوصاً) بعد قيام الإمامة الأولى في عُمان (١٢٢٠هـ/٧٤٨م) واستقلالية عُمان عن الدولة المركزية بالمعنى النهائي وبداية التكوين المعرفي الأيديولوجي الجديد لعُمان. فالبروفيسور كورن وزيرمان يبيدان توضيحاً أدق في نشأة هذا النوع الأدبي: أغلب السير العمانية يمكنها تعريفها بوصائل معبرة عن مواقف دينية وهي أشبه ما تكون ببيانات وعظية (أشبه ما تكون برسائل القديس بولس) تشرح من خلالها ما يجب أو لا يجب من إيمان وعمل وتقراً بصوت الداعي للأمر. هذه النوعية تعكس ما تكون في أصلها "Sitz im Leben". لكن حقيقة الأمر أن هذا المصطلح لهذا النوع الأدبي أو ما يشبه السير العمانية يعود استخدامه لاواخر الحكم الأموي عندما استخدمه في المواضيع والمواقف الدينية. شاعر المرحلة ثابت قطفه (١١٠/٧٢٨م) على ما استخدم المصطلح للتعبير عن ذلك بقوله

يا هند أي أظن العيش قد نقدا
ولا أرى الأمر إلا مديراً نكدنا
يا هند فاستمعي في أن سيرتنا
أن نعبد الله لم نشرك به أحداً^(٤)

وكذلك عندما كان ثائر المرحلة الحارثي بن سريج يقاتل ضد نصر بن يسار أمر وزيره جهن بن صفوان بقرأة سرية الحارثي «الحارث كتب سيرته وقد قرئت بصوت مسموع في جامع مرو». فغنون السيرة على ما يذكر Hinds «يرتبط بشخص ما وعادة ما تجري السيرة ضمن منحنى نمطي معروف»^(٥). أما وليكنسون فيذكر أسباب بروزها: «برزت عندما صعب الاتصال فيما بينهم (الاباضية). إذن فعل مستوى واحد فما عندنا هو عبارة عن أجزاء أو شظايا من رسائل كتبت على المستوى الفردي أو الجماعي وجهت للإمامة والعلماء تجعل آراء أو نصائح تخص المجتمع داخلياً وخارجياً. وهذه الرسائل يطلق عليها على وجه العموم مصطلح السيرة»^(٦). بينما البروفيسور مايكل كوك حاول أن يعطي لهذه السير في الأدب العربي فأسؤال المطروح لماذا لا توجد هذه الأدبيات على أهميتها ضمن المصادر الكلاسيكية العربية أو حتى في ضمن الرسائل والكتابات الدينية فيبر ذلك «قد يرجع ذلك بسبب أن الاباضية قد تركوا العراق قبل أن يتأثر الأدب العربي تأثراً بالغاً بما يمكن وصفه بتوسع الصنعة البدعية. وبالتالي فإن التراث الاباضي بعيد عن هذه الصنعة وعلى هذا فإن غزارة المراسلات عديمة الأهمية من عمر الثاني (بن عبد العزيز) إلى ما جاء بعده... والتي نجدها في التراث السني من حيث التزييف ليس لها ما يقابلها في السجل الاباضي من التزييف التراثي الفكري، وعلى نفس الوتيرة فإن هذه الوسائل التقليدية لا تزال تحمل إلينا قيمتها على المدى...»^(٧).

ولكي أعطي شرها أني لتوضيح جوانب هذه السير يجب علينا

أولاً دراسة استخدام المؤرخين العمانيين لمصطلح السير فاستخدم المؤرخين والعلماء العمانيين لمصطلح السير يختلف عن استخدام الكتاب والمؤرخين الاباضيين الآخرين. فعل سبيل المثال نجد المصادر التأويضية الاباضية في شمال أفريقيا، فكتاب «السير وأخبار الأئمة» المعروف بتاريخ أبي زكريا ليحيى بن أبي بكر الزورجاني (ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م)، طبقات الاباضية للدرجيني (ت ٦٧٠هـ/١٢٧١م)، كتاب «الجواهر المنقاة» فيما أحل به كتاب الطبقات، لأبي القاسم الرادي (ت النصف الثاني من القرن ٨هـ/١٠م)، كتاب «السير» لأحمد بن سعيد الشماخي (ت ٩٢٨هـ/١٥٢٢م). نجد كل هذه المصنفات تستخدم مصطلح السير بمعنى الترجمة والكتابة الشخصية أي ما يعرف قواميس البيوغرافيا. ولكن الرادي أورد مصطلحاً آخر للسير في استخدامه لهذا المصطلح فيشير عليها بكتاب... للإشارة إلى السيرة كنحو ذكره: كتاب عبدالله بن أباض لعبد الملك بن مروان، كتاب شبيب بن عتبة.

فالأمر الجدير إثارة بالتساؤل حقاً هو كيفية جمع نصوص السير كجنس أدبي ومن أول من قام بهذا العمل والدواعي التي أدت إلى تجميعها في مجموعات اختصت بها وحملت مع مرور الزمن العنوان المتعارف عليه «السير العمانية»، فالحارثي في العقود الفضية^(٨) يشير إلى أبي الحسن البسيوي (ق ١٠/٤) هل أنه صاحب كتاب السير وهي تقرب إلى أقدم المحاولات لتجميع هذه السير في مجموعات أدبية. بينما سيدة كاشف^(٩) تشير إلى احتمالية أن يكون أبو بكر الكندي صاحب المصنف على الأرجح أول من قام بتجميعها وذلك أن كتابه «الافتاء» قد احتوى على بعض السير. فكلها - البسيوي والكندي - من علماء وأعمدة المدرسة الرستاقية. رغم عدم وجود الأدلة الواضحة في هذا الشأن إلا أنه يدعونا إلى التراجع بأن البسيوي قد ابتداءً في تجميعها ثم أكمل من بعده الكندي وذلك في خلال فترة الصدام بين المدرستين الرستاقية والزوانية حين حاولت كلا المدرستين تجميع نصوص شيوعهما ثم تطرفت إلى أبعد من ذلك لتجميع نصوص السير التي دوت في الفترات الأولى عند الاباضية والعمانيين ثم النسخ والمؤرخين ساروا ونهجا على منوالها

قبل المحاولة لتوضيح استخدام معنى السيرة عند العمانيين يجب علينا تحديد الفترة الزمنية التي استمر فيها تدوين كتابة السير ليوضح لنا المفهوم بدقة في التصنيف الكتابي في عُمان. وأقدم الكتابات تحديداً (تقريباً في القرن ١١هـ/١٧م) وذلك بكتابة عبدالله بن خلفان بن قيسر لسيرة الإمام ناصر بن مرشد اليعربي (١٠٤٣ - ١٠٥٩) (١٦٢٤-١٦٤٩) حيث دون الكاتب بعض حياة الإمام وحروبه فهي أول سيرة عمانية وصلت حتى الآن حاولت التدوين (في كتاب مستقل) عن حياة شخص ما. فلماذا يمكننا أن نقتر أن مصطلح كتابة السيرة بعد هذه الفترة قد شهد تحولا عند المؤرخين العمانيين عما هو متعارف عليه من حيث الشكل والمضمون للسير حيث أعطت معنى آخر في تدوينها، مما

يجعلنا أكثر التزاما في التوقف عند التحديد الزمني لهذه الفترة من اعتبارات أخرى.

١ - إن أسلوب الكتابة عند المؤرخين والكتاب العمانيين شهد تغيرا موضوعيا حيث أن أغلب الكتب التاريخية العمانية وصلت إلينا بعد هذه الفترة سواء من الأزكري أو ابن رزيق أو السالمي أو غيرهم.

٢ - إن السير المتعارف عليها قد بدأ يفقد الاهتمام به من قبل الكتاب العمانيين، فالسير التي أتت من بعد كانت محاولة لمسيرة أو تقليد لهذا النمط الكتابي.

٣ - إن الكتب التي وصلت إلينا وهي التي حاولت تجميع السير العمانية أشبه ما تكون مجموعات مصنفة متكاملة وضع أغلبها فيما بعد القرن ١١هـ/١٧م أي حين بدأ العمانيون تجميعها في مصنفات كنوع أو جنس أدبي أشبه بما يعرف بالمصطلح الأدبي "Genre".

ومن الجلي في الأمر فإن عملية التدوين للكتابة الأدبية التاريخية بعد ذلك أعطت معنى آخر لمصطلح السيرة عند العمانيين، ففي القرن التاسع عشر الميلادي دون المؤرخ محمد بن حميد المعروف بابن رزيق سيرة عن السلطان سعيد بن سلطان (١٨٠٤ - ١٨٥٦) أسماها «البدر التمام في سيرة السيد الهمام سعيد بن سلطان». ضمنها كتابه «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» الذي قسمه إلى ثلاثة أقسام. القسم الأول: عن قبيلة الازد وأسابيها حتى البوسعيديين، القسم الثاني عن عمان القسم الثالث: عن أخبار البوسعيديين من ١٧٤٦ إلى ١٨٥٦. ولاحظ إن ابن رزيق قد أعطى كتابه السيرة نفسا واسعا من حيث تتبع النسب وبالشخصية والأحوال الزمنية المحيطة بها. نورالدين أبو محمد عبدالله بن حميد السالمي (١٨٦٦ - ١٩١٣) دون سيرة عن شيخه الشيخ صالح بن علي بعنوان «الحق الجلي في سيرة الشيخ صالح بن علي» لكن هذه السيرة تقترب في مضمونها إلى الجانب التقليدي في محاولة منه في الدفاع عن شيخه فيما اتهم به أكثر من محاولة التدوين عن الحياة الشخصية له. كذلك نور الدين السالمي استخدم مصطلح السيرة كأسلوب تعليمي في الكتابة التاريخية في كتابه «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان». حيث يقول فإنه لا يخفى على عاقل أن علم التاريخ مما يعين على الاقتداء بالمصلحين ويرشد إلى طريقة المتقين... ثم يذكر «وحيث كان العدل وسيرة الفضل في عُمان أكثر وجودا بعد الصحابة من سائر الأمصار تشوقت نفسي إلى كتابة ما أمكنني الوقوف من آثار أئمة الهدى ليعرف سيرتهم الجاهل بهم ليتقدي بها الطالب لأثرهم... ومصطلح السيرة قد استخدم عند العمانيين في التدوين التاريخي عند المؤرخين القدماء حيث نشير إلى كتاب «عقد الجمان في سيرة أهل عُمان» لأحمد بن النضر (ق ١١هـ/١٦م) الذي مع الأسف لم يعثر عليه حتى الآن ولا يعرف

محتواه. أما أول عملية تدوين عن أخبار وفيات أئمة وعلماء عُمان فقد كانت في بداية القرن ١٥هـ/١٥م للشيخ محمد بن عبدالله بن صند وهذه السيرة قد تكون من البدايات الأولية الجديرة بالملاحظة في التدوين التاريخي عن الترجمات الشخصية في عُمان.

٢ - السير ومصدراتها التاريخية :

كل المؤرخين العمانيين سواء القدماء منهم أو المعاصرون اعتمدوا في كتاباتهم التاريخية على السير العمانية، وهو مما دلل على أهميتها وجعلها من المصادر الأولية لكتب التاريخ العماني المعروفة : كتاب الأنساب لأبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (ق ٥هـ/١١م)، كشف الغمة الجامع لأخبار الأئمة المنسوب لسرجان بن سعيد الأزكري (ق ١١هـ/١٧م) الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة وعلماء عُمان لابن رزيق (ت ١٨٧٥)، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان لنور الدين السالمي (١٨٦٦ - ١٩١٣).

أما عند المؤرخين المعاصرين فلقد كانت هناك محاولات عدة في تقييم مصدرية هذه السير سواء من جانب المستشرقين أو العرب وكانت أولى المحاولات من جانب جون ويلكنسون في مقاله "The Omani Manuscript collection at Muscat" (١٠) كانت محاولة ويلكنسون مناقشة وعرض محتويات بعض الكتابات الفقهية المحفوظة بمكتبة وزارة التراث القومي والثقافة حيث ألقى الضوء على هذه المخطوطات منذ البدايات التاريخية للإمامة بعمان حتى القرن ١١هـ/١٦م. فكانت محاولة الكاتب عرض مجموعة من السير في مخطوطة محفوظة بمكتبة وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط. كذلك ناقشها من حيث تسلسلها التاريخي وموضوعاتها وأبدي بعض الملاحظات على السير المعروضة لكن المعين في هذه الدراسة أنه قسم السير إلى رسائل أو مختصرات في الإمامة الأولى، حول عزل الإمام المصلحت بن مالك، وحول النقاش بين المدرسة الرستاقية والنزوانية لكنه من جانب آخر ضمها إلى الكتابات الفقهية العمانية قد يكون ذلك منه عرضا أو ملاحظات أولية ليس مناقشة ودراسة لهذه المجموعة من السير المعروضة. وبالنسبة من هذا فإن هذه الدراسة أول الدراسات التي حاولت تقييم عرضها وتقسيمها على أسس علمية من حيث المراحل الزمنية والتصنيفية إضافة إلى أن ويلكنسون سبق له دراسات مختصرة حول السير خلال دراسته مصادر التاريخ العماني^(١١). كذلك تشير قراءته التلخيصية في السير العمانية في مقالته "Oman and East Africa. New Light on early Kilwan sources" history from the Omani sources^(١٢) حيث حلل نصوصا لبعض السير في الوجود الاباضي والعماني في شرق إفريقيا في القرن ١١هـ/١٦م

الدراسة الثانية من الدكتور فاروق عمر في كتابه «مقدمة في دراسة التاريخ العماني»^(١٣). التميز الحقيقي لهذه الدراسة أنها فصلت ما بين كتابة ونوعية السير العمانية عن «كتب النسب

العمانية، ويكتب التراجم والسير الأخرى، كذلك تناولت عرض ثلاث سير عمانية: سيرة شبيب بن عليّة، سيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس وسيرة أبي الحسن البسيوي. لكن الكاتب اهتم في عرض السير أكثر من تحليلها أو تبين نوعيتها التاريخية. فإشارة التمييز إلى هذه النوعية الكتابية الأدبية التاريخية ثم الفصل بينها وبين المصادر التاريخية الأخرى قد تكون أهم النقاط المرتكزة عليها هذه الدراسة.

أما الدراسة الثالثة من الدكتور أحمد عبيدي في مقدمة دراسته حول المصادر التاريخية ضمن تحقيقه لكتاب «كشف الغمة في أخبار الأئمة»^(١٤)، ثم من بعد الدكتور عصام الرواس في دراسته مصادر التاريخ العماني^(١٥) كلتا الدراستين لحيهما محاولة في إبداء تفسير ماهية السير وأهميتها في المصادر التاريخية فالدراسات السابقة عنيت بدراسة السير كمصدر تاريخي من مصادر التاريخ العماني لكن من أهم الدراسات الأدبية في السير بلا شك كانت دراسة مايكل كوك "Early Muslim Dogma"^(١٦) حين درس لنصوص من السير العمانية ومقارنتها لنصوص عربية أخرى في إطار الأدب الديني في القرن الأول الهجري لتقييمها بشكل موحد. وكذلك من المهم الإشارة في هذا المجال إلى دراسات المستشرق الألماني Van Ess^(١٧).

٣ - ملاحظات أولية لنصوص السير:

قبل عرض السير من المهم أيضاً إبداء بعض الملاحظات الأولية

١ - السير من حيث توزيعها وكتاباتها هي عبارة عن مخطوطات موزعة ومبعثرة ضمن المخطوطات العمانية. ذلك أنها لم تجمع حتى القرن ١١هـ/١٧م عندما شهدت محاولات تجميع السير ضمن مجموعات مصنفة يطلق عليها أحياناً «السير العمانية» وأحياناً أخرى «السير الإباضية» وبالرغم من هذه المحاولات إلا أنه مازال عدد منها ضمن محتويات المخطوطات العمانية.

٢ - السير التي ضمت أو صنفت هذه المجموعات بشكل عام لاتزال غير مرتبة ترتيباً تاريخياً أو موضوعياً وإنما يكون المرتب والمنسق المختار لها هو النسخ.

٣ - بعض السير في هذه المجموعات أو التي تعتبر من السير العمانية في الواقع هي ليست سيراً عمانية أو إباضية إنما هي من الأدبيات العربية الإسلامية على نحو المثال: سيرة النبي ﷺ إلى العلاء بن الحضرمي أو سيرة أبي بكر إلى عمر بن الخطاب ربما تم ضمها لاعتبارات أيديولوجية أو عقائدية.

٤ - من حيث المحتوى النوعي فإنه عادة ما تكون السيرة تحمل هدفاً وفكرة واضحة لما يعرض في المناقشة، وهي بشكل عام أشبه بالملحكات أو الرسائل العلمية. وأما عناوينها فعادة ما تكون أو تنطوي على ستة أنماط النمط الأول أن تحمل السيرة عنوان

كانتها على سبيل المثال: سيرة سالم بن ذكوان (٨/٢)، سيرة خلف بن زياد البحراني (٨/٢). النمط الثاني أن تحمل السيرة عنوان الكاتب والمحل على سبيل المثال: سيرة الإمام المهنا بن جيفر (٢٢٦/٢٢٧) (٨٤١/٨٥١) إلى معاذ بن حرب، سيرة محمد بن محبوب (ت ٢٦٠/٨٧٤) إلى أبي زياد خلف بن غزرة، سيرة محبوب بن الرحيل إلى أهل حضرموت. النمط الثالث أن تحمل السيرة عنوان اسم الكاتب وموضوع المناقشة كسيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس (ق ٩) في الحدث الواقع بعمان، سيرة السؤال لابي الحصن علي بن محمد البسيوي (ق ١٠/٤). النمط الرابع أن تحمل عنواناً باسم كتاب نحو كتاب الموازنة، الأحداث والصفات. النمط الخامس أن تحمل عنوان المرسل إليه كتحو: إلى من كتب إلينا من إخواننا من أهل خراسان، سيرة إلى أهل حضرموت. النمط السادس أن تحمل عنواناً حول حدث معين نحو سيرة أشرت عن الشيخ أبي الحصن علي بن محمد البسياني في حصن بن راشد أيام خروجه على المظهر بن عبيداه وعقد الأول شروط شرطها القاضي أبو محمد بن عيسى السري على راشد بن علي وأصحابه.

٥ - بعض السير تحتوي أو تتضمن أحياناً مواضيع عدة وهذه المشكلة بسبب إضافات النسخ، ذلك أن بعضهم قد يبدع تعليقات وآراء تشير إلى الموضوع نفسه مما يسبب في كثير من الأحيان جهداً في توضيحية النص، ومثال على ذلك سيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس^(١٨).

فلتقديم نوعية هذه السير تيسر للباحث جمع مجموعات مخطوطة لسيرة عمانية إضافة إلى مخطوطات أخرى تحتوي على بعض السير ضمن مواضيع متنوعة. وأيضاً اعتمد على بعض الكتب المنشورة التي تحتوي على سير عمانية المجموعات المخطوطة كالآتي:

١ - نسخة وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط، هذه النسخة كتبت ١٨٨٩/١٨٨٨ للسultan برغش بن سعيد - سلطان زنجبار - وهي تقع في ثلاثة أجزاء.

٢ - نسخة مكتبة السالمي ببغداد كتبت ١١٢٠/١٧٨٠ وهي تقع في مجلد واحد بعنوان كتاب السير.

٣ - نسخة مجموعة مخطوطات الشيخ أحمد بن ناصر السيفي بنزوى كتبت ١١٤١/١٧٢٨ تقع في ثلاثة أجزاء مجموعة في مجلد واحد.

٤ - كتاب التقيد لأبي محمد عبدالله بن بركة (١٠/٤) بمكتبة السالمي نسخ في ٩٧٧/١٥٦٤.

٥ - ميكروفيلم لمخطوطات للسير العمانية محفوظ بمكتبة جامعة كامبردج تحت رقم Or. ١٤٠٢ تاريخ النسخ غير معروف الكتب المنشورة.

٦ - فواكه العلوم في طباعة الحي القيوم لسعيد بن أحمد

الخراسيني (في بداية القرن ١١/١٧).

٢ - السير والجوابات لعلماء وأئمة عمان. تحقيق سيدة كاشف اسماعيل . ١٩٨٤.

٣ - تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان لنور الدين عبدالله بن حميد السالمي.

٤ - انحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان لسيف بن حمود البطاشي. ١٩٩٢.

كما أشير الى مجموعتين تضمّان سيرا عمانية لم يتمكن من الحصول عليهما: المخطوطة الأولى محفوظة بجامعة LOWO ببولندا استخدمت في الدراسات الاستشرافية خصوصاً في دائرة المعارف الإسلامية . أما المخطوطة الثانية فمحفوظة عند الشيخ غالب بن علي الهنائي بالدمام.

هذه الدراسة سوف تعني بثلاثة جوانب هي

١ - جانب التسلسل التاريخي في ترتيب السير ، وهو ما أدى بطبيعة الأمر الى التقسيم المرحلي في عملية التدوين بحسب المؤثرات والمتغيرات السياسية في عمان والتغير النوعي في أسلوبية كتابة السير. أي بمعنى آخر أن كل مرحلة عبرت عن جانبها الفكري والأسلوبي بحسب المؤثرات السياسية في عمان.

٢ - الجانب الموضوعي أو المغزى المتحدث عنه في كل سيرة اضافة الى ما يتصل بالسيرة من أحداث متداخلة معها.

٣ - الدراسة قد تبدي كذلك اهتماماً بالناحية التوثيقية لكن بالشكل العرضي أي ان الدراسة لا يمكنها دراسة توثيق كل سيرة على حدة في هذا المجال ، ولكن ستبدي الرأي في بعضها.

السير العمانية : الموضوعات والتسلسل التاريخي:

المرحلة الأولى:

هذه المرحلة تبدأ من بدايات الاسلام الى انهيار الامامة الأولى في عمان (٢٨٠) وهذه المرحلة يمكن تقسيمها الى ثلاث مراحل

١- مرحلة المدينة والصحابة حيث أن جميع السير المذكورة أتت من كتاب ليسوا عمانيين فهي تضم بعض المراسلات من النبي ﷺ والصحابة ، قد تكون تمت اضافتها من بعض النسخ أو من قبيل الحجج العقائدية، ذلك لأن أغلبها يوجد فقط في نسخة السيفي بنزوى، هذه السير كالأتي.

١ - سيرة النبي ﷺ الى العلاء بن الحضرمي (والا النبي في البحرين) تذكر جميع النسخ إنها كتبت في سنة ١٩٢٤/٤^(١٩).

٢ - سيرة (رسالة الخليفة أبي بكر الى علي بن طالب).

٣ - سيرة عبارة عن رسالة من عمر بن الخطاب الى علي بن أبي طالب.

٤ - سيرة (رسالة) من علي بن طالب الى أبي عبيدة عامر بن الجراح.

٥ - سيرة تتضمن خطبة علي بن طالب يوم توفي الخليفة أبو بكر.

٦ - سيرة عبارة عن عهد من أبي بكر الى عمر بن الخطاب.

ب - مرحلة الأحداث التي تلت مقتل الخليفة عثمان بن عفان حيث تغطي هذه السير في مجملها الأحداث التي وقعت ٣٥-٤٥/٤٥٦-٦٦٥.

٧ - صفة أحداث عثمان هذه السيرة عبارة عن رسالة مختصرة تتحدث في مجملها عن أعمال الخليفة عثمان في الخلافة وكتابها مجهول. لكن البرادي^(٢٠) يذكرها من ضمن المصنفات الأولى لاباضية المشرق ويتبين كانها دونت في ق ٨/هـ م.

٨ - رسالة علي بن أبي طالب لأهل النهروان.

٩ - رسالة أهل النهروان لعلي بن طالب.

١٠ - سيرة تتضمن الجدل بين أهل النهروان وعبدالله بن عباس.

١١ - رسال من علي بن أبي طالب الى عبدالله بن عباس حين أخذ مالا من البصرة ولحق بالحجاز.

١٢ - سيرة تضم رسائل من علي بن أبي طالب الى عبدالله بن عباس.

١٣ - سيرة بعنوان في «الرد على الشك» مجهولة الكاتب . هذه السيرة أشبه بمذكرة ترد وتناقش على من شك في أحقية عمل أهل النهروان في رفضهم للتحكيم بين علي ومعاوية.

ج - المجموعة الأتية من السير تضم سيرا تدور عن بداية التنظيم وتكوين الفكر الاباضي والاتصالات بين مراكز الأطراف الاباضية والمركز الحركي في البصرة وهي تعرض وتناقش القضايا السياسية والعقائدية والفقهية

١٤ - سيرة عبدالله بن أباض الى عبدالله بن مروان . من المعروف أن هنالك رسالتين من ابن أباض الى عبدالله وهذه هي السيرة الأولى حيث ناقش فيها الآراء حول عثمان بن عفان ومعاوية بن أبي سفيان وهي من طليعة الرسائل السياسية في زمن بني أمية ، ومن الأعمال الكتابية الأولى في الفكر الاباضي خصوصاً في بدايات التكوين في القرن ٨/هـ م^(٢١).

١٥ - سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة (ت تقريبا ١٥٠/٧٧٧) ووالد بن أيوب الحضرمي ، كلاهما من الطبقة الثانية عند الاباضية . هذه السيرة من الكتابات والمصنفات العقائدية الأولى في الانسانيات حول الاصرار على الذنب والخطو في النار.

١٦ - سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وأبي مودود حاجب بن مودود الطائفي (ت ١٣٦-١٤٨) (٧٥٣-٧٦٥) حيث توفي في البصرة قبل أبي عبيدة الى الفضل بن كثير . هذه السيرة وإن كانت في الواقع عبارة عن رسالة لكنها أشبه بمذكرة عقائدية حول آراء الاباضية في قضايا القدر والجبر والاختيار.

١٧ - سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وهي رسالة سياسية يدعو فيها اصحابه الى الاستمرار في نشاطهم وعلمهم السري.

١٨ - سيرة أبي مودود حجاب الى أبي الحر بن الحصين (أبي الحر كان ضمن الوفد الاباضي للخليفة عمر بن عبدالعزيز ١٠١-٧١٠/٧١٧ ومن الطبقة الثانية عند الاباضية هذه السيرة رسالة يخبر فيها أبو الحر عن الأسباب التي دعتة الى الخروج وترك البصرة وهي الخوف والمتابعة حوله.

١٩ - سيرة عبدالله بن يحيى المعروف بطالب الحق (ت ١٣١/٧٤٨) وهو القائد اليمني الذي شار ضد الامويين عام ١٢٩/٧٤٦. هذه سيرة لا تزال مقفولة (البرادي ذكرها) (١٢٦).

٢٠ - سيرة أبي مودود حجاب بن مودود الطائي. هذه السيرة عبارة عن منشور سياسي يدعو فيها الى الثورة موضحا الفكر السياسي الواجب انتهاج بالدعوة الى المساواة بين الناس والشورى والانتخاب.

٢١ - سيرة أبي أيوب وأثل بن أيوب. هذه السيرة بعنوان "نسب الاسلام، وهي عبارة عن منكرة تعليمية تتضمن فيها التعاليم الاولى في الاسلام لكن كاتبها ناقش فيها بعض القضايا العقائدية. كالنبي ورؤية الله في اليوم الآخر والايمان في اللؤلؤ والعمل.

٢٢ - سيرة سالم بن ذكوان الهلالي. ابن ذكوان هو أحد أعضاء الوفد الاباضي الى الخليفة عمر بن عبدالعزيز. هذه السيرة تعتبر من أهم الكتابات العقائدية في القرن ٨هـ/٨ ليست كمصدر عقائدي عند الاباضية فحسب بل هي كذلك في المصنفات العقائدية الاسلامية لمناقشتها في الآراء العقائدية عند المذاهب الاسلامية الاخرى. ولقد تم تناولها بالدراسة والتحقيق خصوصا من قبل الدراسات الاستشراقية الانجليزية في Come, P و Cook M و Hinds و Zimmerman, F و van Ess الألمانية العربية عمرو النامي. يعتقد Van Ess انها دونت ما بين عامي ٧٢٧ و٧٣٠.

٢٣ - سيرة أبي عبيدة وأبي مودود حجاب الى أهل المغرب (شمال افريقيا). هذه السيرة هي رسالة لاباضية طرابلس يدعونهم فيها الى التوجه بعدما حدث النزاع بينهم حول قضية مقتل الحرث بن ثليد وعبد الجبار بن قيس المرادي. وكانت الحادثة قبل قيام الاسامة الاباضية الاولى في شمال افريقيا ٤٤١-٧٥٨/٧٦٢-٧٧٠ يد عبد الأعلى بن السمح المعافري. ناقشت القضية أصول الدين عند الاباضية في الولاية والبرامة والوقوف في محاولة لسد النزاع.

٢٤ - سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وأبي مودود حجاب الطائي الى أهل عُمان. هذه السيرة هي رسالة لأهل عُمان حول الخلاف الذي نشأ بشأن ثابت بن درهم وسوس بن يوسف اللذين اشترى رجلًا حراً من ثابت بن جهرى مما أدى الى أن يعلن العلماء البراءة منهما مما أدى الى حدوث انشقاق بين العلماء

وبعض القبائل. لكن الذي يتضح من خلال كتابة السيرة أنها دونت بعد وفاة الامام الجلندي بن مسعود ١٤٤/٧٥٠ في فترة اضطراب الحياة السياسية في عُمان.

٢٥ - سيرة أبي عبيدة الى الامام عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم (ثاني أئمة بني رستم ١٦٨-٢٠٨/٧٨٤-٨٢٣) هذه السيرة هي رسالة كتبت من بعد حدوث رفض النكار (يطلق على الذين انكروا إمامة الامام عبد الوهاب بن عبد الرحمن) لاسامته تيدي شكوك في موثوقية هذه السيرة إذ يتضح أنها ليست من أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة حيث إن وفاته كانت عام ١٥٠/٧٦٨ قبل عقد الاسامة على الامام. كذلك فإن السيرة تشير الى شخص يدعى أبو عبيدة المغربي ويضيف كذلك محمد علي دبور الى أن السيرة قد تكون من أبي عبيدة عبد الحميد الجنائني من جبل نفوسة في نهاية ق ٢/ وبداية ق ٣/٩.

٢٦ - سيرة خلف بن زياد البجراني (ق ٢/٨) خلف يرجع أصله الى البجرين ثم لحق بالامام الجلندي بن مسعود وانضم الى ما يعرف بالشرأة وكان أحد قادة الامام في حربه ضد العباسيين. هذه السيرة تعرف بمعامية الشرأة وأرأها وتناقش الآراء حول المساواة والشورى وهي تعرض فيها الفكر السياسي عند الاباضية في النصف الأول من القرن ٨هـ/٨ كما يرد فيها على أفكار الفرق الاسلامية المتطرفة كالخوارج.

٢٧ - سيرة هلال بن عطية الخراساني (ت ١٢٢). وهلال هو قاضي الامام الجلندي بن مسعود ومن الوفد الاباضي المرسل من البصرة الى عُمان قتل في جلفاء مع الامام الجلندي. لم أشر على السيرة ولكن أشر إليها في مجموع السيرة.

٢٨ - سيرة شبيب بن عطية الخراساني. شبيب يرجع أصله الى خراسان وهو أخ هلال بن عطية وهما من ضمن الوفد الذي أرسل من البصرة لحق بالامام الجلندي بن مسعود وحاربوا معه لاستقلال عُمان من الدولة العباسية ١٢٤/٧٥٠ ثم استقر بعُمان وقام بدور المحتسب بعد وفاة الامام في عُمان. وهذه السيرة يتضح أنها دونت بعد وفاة الامام الجلندي الى إعادة الامامة في عُمان بامامة محمد بن عفان ١٧٧-٧٩٣/٧٩٥-٨٠٠ أي بين ١٤٠-١٦٥/٧٥٦-٧٨١. يعتبر هذا العمل من أجل قطع الالاب السياسي العربي وقد تميزت بالوضوح كما طرحت مصطلحات سياسية وعقائدية متناولة في الجدل العقائدي وهي تجري باتجاه آراء جازمة وكما تعتبر بمثابة خطة عمل للحركة الاباضية في عُمان في ذلك الحين (٢٢).

٢٩ - سيرة شبيب بن عطية الى عبدالسلام (لم أجد له ترجمة) في الرد على الشكك (الذين يبدون الشكوك في أحقية أهل الذنوروان) والمرجئة هذه السيرة دونت في ١٦٠/٧٨٠ ذلك لأن شبيب توفي قبل ١٧٠/٧٨٦. وهي تشبه في الجدل العقائدي سيرة ابن ذكوان في الرد على المرجئة، وهي تحمل في أرائها الربط بين القول والعمل

في الأساس العقائدي وهي كذلك تجمل الى التقارب الفكري بين الاباضية مع الفرق الاسلامية الاخرى كالمعتزلة في الرد على المرتجة.

٢٩ - سيرة الربيع بن حبيب ٧٥-١٧٥ / ٦٩٤-٧٩٢ الى اهل المغرب (اباضية شمال افريقيا). هذه السيرة هي رسالة من الامام الربيع الى اباضية تاهرت بعد الخلاف الذي نشب بينهم في خلافة الامامة لعبد الوهاب بن عبد الرحمن ١٧١-٢٠٨ / ٧٨٨-٨٢٤ من ابيه بعد قيام ثورة الكفار بقيادة يوسف بن نفيدن . لكن الامام الربيع ارجد الحل في هذا الخلاف ودعم الامام عبد الوهاب في امامته.

٣٠ - سيرة موسى بن أبي جابر (ت ٧٩٧ / ١٨١) أحد الأربعة الذين حملوا العلم من البصرة الى عُمان ورأس اهل الحل والعقد من بعد الجندبي الى امامة السوارث بن كعب ١٧٩-١٩٢ / ٧٩٥-٨٠٨ . وله الاثر الاكبر في إعادة الامامة الى عُمان بنصب محمد بن أبي عفان الجهمدي ١٧٧-١٧٩ / ٧٩٣-٧٩٥ . والسيرة عبارة عن منشور سياسي يبين فيها ابن أبي جابر الأسباب التي أدت لتخية محمد بن أبي عفان وخلعه من منصب الامامة.

١ - مجموعة السير المدونة في فترة إمارة غسان بن عبدالله الفجحي ٨٠٨-٨٢٣ / ٢٠٧-٢١٢ وإمامة عبدالله بن حميد العلوي ٨٢٣-٨٢٣ / ٢١٢-٨٢٣.

٣١ - سيرة أبي مودود حبيب بن حفص الهلالي (ق ٨ / ٢) الى الامام غسان بن عبدالله . وهي رسالة تصح للامام عند توليه الامامة يدعوه فيها التزام منهج من سبقه من الائمة ونشر العدل والمساواة بين الناس.

٣٢ - سيرة منير بن النير الريامي الى الاسام غسان بن عبدالله . منير هو أحد الأربعة الذين حملوا العلم من البصرة الى عُمان باجاء الامامة بعد الامام الجندبي . بالرغم أن هذه السيرة هي رسالة وجهت الى الامام بنص إلا أنها كذلك حملت في طياتها الكثير حول التصريف بالحال الداخلي في عُمان وصف منهج الشرا وتنظيم الحياة عندهم إلا أن أهم ما فيها أن الكاتب قد تبه الامام حول بعض الاعمال الوحشية لبعض قراصنة البحر في الخليج والمحيط الهندي آخرها قتلهم لخمسين شخصا ما بين البصرة وغرب عُمان وليس من أحد متتبع لهم في القضاء عليهم (يشير إليهم السالمي بقوله وهم كفار الهند يقعدون بأطراف عُمان) هذا حمل الامام لبناء أول أسطول عُمانى وكان يتكون من سفن الشدأة والغرف. لقد تم القضاء على هؤلاء القراصنة تماما في عهد الامام عبدالله بن حميد. ان هذه الحادثة بمثابة نقطة تحول وازدياد في استقلال الدولة العمانية عن الدولة المركزية (الدولة العباسية آنذاك) وتوسع في نشر دور الامامة والفكر الاباضي في المحيط الهندي وشرق افريقيا من جانب آخر.

٣٣ - سيرة هاشم بن غيلان (من علماء عُمان عاش في أواخر القرن ٨ / ٢ وأوائل القرن ٩ / ٢) الى الامام عبدالله بن حميد حيث أوضح في رسالته للامام عن وجود بعض دعاة القدرية والمرجئة جلهم في صحار وتوام (منطقة اليريمي حاليا) ووجوب اتخاذ ما يلزم ضدهم. في هذه الفترة شهد العالم الاسلامي زيادة توتر الجدل العقائدي ما بين المذاهب الاسلامية وكانت عُمان في هذه الفترة في بداية الازدهار التجاري كما أصبحت من المراكز المتلقية للنقاشات الفكرية والدينية بعد قيام الدولة الامامية الاولى في عُمان.

٣٤ - سيرة الى الامام عبدالله بن حميد بن هاشم بن غيلان ومحمد بن موسى الازهر بن علي والعباس بن الازهر وموسى بن محمد وموسى ومحمد ابني علي وسعيد بن جعفر (هؤلاء العلماء من مدينة ازكي في القرن ٩ / ٢). هي رسالة تصح وتنبيه للامام عن بعض الناس العاملين معه في الدولة

٣٥ - سيرة موسى بن علي بن عزة ١٧٧-٢٢٠ / ٧٨٤-٨٤٥ الى الامام عبدالله بن حميد، في هذه السيرة يرد على الامام أسئلة وجهها إليه في الجهاد. موسى هو سبط موسى بن أبي جابر تتلمذ على يد هاشم بن غيلان وصار من العلماء المشار إليهم في إمارة عبدالله بن حميد لكن دوره في الامامة ازداد بإمامة المهنا بن جيفر ٢٢٦-٢٢٧ / ٨٤٦-٨٥١ حيث عرف برأس أهل الحل والعقد.

٣٦ - سيرة موسى بن علي الى عبدالله بن حميد. وهي عبارة عن رسالة من الرسائل المتبادلة بين الامام والعلما، حيث يطلب موسى من الامام عدم منح بعض المناصب في حكومة الامامة لأشخاص لم يسهم ولكنهما تبين دور العلماء في دولة الامامة العمانية الاولى.

٣٧ - سيرة موسى بن علي الى العلماء والشرا. هذه السيرة عبارة عن منشور ديني من رأس أهل الحل والعقد الى علماء عمان حول الولاية والبراءة وإقسامها في أصول الدين.

د - السير المدونة في إمارة المهنا بن جيفر الفجحي ٢٢٦-٢٢٧ / ٨٤٦-٨٥١ . ولقد توسع الفكر الاباضي آنذاك في نشر الدعوة وفي الدولة الاسلامية. ومن جانب آخر كانت دولة بني رستم ١٦٢-٢٩٧ / ٧٧٩-٩٠٩ في شمال افريقيا قد بلغت أوجها خصوصا في استخدامهما تجارة الصحراء وهذا أدى الى تبادل معرفي في الآراء العقائدية كما هو واضح في بعض السير.

٣٨ - سيرة الامام المهنا بن جيفر الى معاذ بن حرب. هذه السيرة هي رد من الامام على أسئلة وجهها إليه معاذ في أصول الدين والفقه حيث ناقشها الامام من وجهة نظر العقائدية الاباضية ومن هذه القضايا المناقشة: الصفات الالهية ، نفى الشيثية عن الله، نفى رؤية الله في يوم الآخرة، الايمان في القول والعمل، القدر. وفي الفقه: الوضوء في المسح على الخفين، قراءة البسملة في الفاتحة ،

الخلاف فيما بينهم. الخلافات التي أوضحتها السير بدأت بعد ترك إمام حضرموت الجهاد وبيعته أشياء تتعلق بأدوات الحرب والأسلحة من بيت المال وتفرقيها على الفقراء.

٤٤ - سيرة محمد بن محبوب إلى أهل المغرب (شمال إفريقيا). هذه السيرة هي رد على أسئلة (فتاوي) لأهل المغرب تتعلق بوضعية الناس وعلاقاتهم مع العاملين والولاة أو بين السلطة والبيعة، هذه السيرة في أطروحاتها تقدم مناقشات واسعة في السياسة الشرعية أو ما يسمى بالأحكام السلطانية وهي من الأعمال الإسلامية الأولى المقدمة في هذا المجال ويتضح أنها كتبت لاباضية ليبيا حيث كانت آنذاك الدولة الرسمية لا تزال في الجنوب الجزائري.

٤٥ - سيرة من أهل المغرب للإمام الصلت بن مالك، في هذه السيرة المرسلات تتحدث للإمام الصلت بن مالك عن النكار ومضاداتهم للإمام عبد الوهاب بن عبد الرحمن وتناقش المسائل المتعلقة بالإمامة والسياسة الشرعية.

٤٦ - سيرة الإمام الصلت بن مالك إلى الجند المحاربين إلى جزيرة سقطرى، هذه السيرة هي منشور سياسي إلى جنده قبل رحيلهم لاسترجاع جزيرة سقطرى بعد استيلاء الأحباش عليها في ٩٢٣، حيث أرسل الإمام أسطوله وطرد الأحباش من الجزيرة. يعد هذا المنشور من الكتابات المهمة في أخلاق السياسة الحربية في الإسلام ومنهجية المعاملة إضافة إلى أنها تعتبر وثيقة في التوسع الاقليمي لعلمان والإمامة في المحيط الهندي.

٤٧ - سيرة الإمام الصلت بن مالك إلى غسان بن خليد، هذه السيرة هي رسالة توجيهية من الإمام لفسان حين ولاء مدينة الرستاق. حيث يشرح له منهج سياسة الحكومة والمعاملات الشرعية التي يجب التزامها في التطبيق على الرعية سواء للمسلمين أو أهل الكتاب.

٤٨ - سيرة عزان بن الصقر الخروصي (ت ٢٦٨/٨٨٢) عن قضية خلق القرآن. عزان يعتبر أول عالم فقيه ظهر من بني خروص وهو أحد تلامذة محمد بن محبوب. هذه السيرة هي من الرسائل أو المختصرات العلمية في أصول الدين إضافة إلى أنها أقدم مؤلف غماني (مدرسة المشرقة) في هذه القضية وصل إلينا حتى الآن. الكاتب دعم القائلين بقدم القرآن مما أدى إلى جدل طويل حول هذه القضية استمر إلى القرن ١٥/٩ حتى استقر لهم القول بخلق القرآن. أما اباضية المغرب فقد حسم الموقف معهم بالقول بخلق القرآن من أول الأمر في زمن دولة بني رستم. لتقييم هذه القضية تور الدين السالمي يذكر بأنها وصلت إلى غمان أيام الإمام المهنا بن جيفر وجيء بها من البصرة (... وظاهره الأشياء توفقوا عن إطلاق القول بخلق القرآن وأمروا بالتحقق على من أطلقوا وأدخلوه تحت معنى الآية من قوله تعالى: «مخالق كل شيء» فيستلزم أنه من جملة الأشياء المخلوقة لكن لا يصحرون نطقا

منع الرفع والضم والقنوت في الصلاة، وصلاة السفر، كذلك من القضايا الاجتماعية مناقشة قضية الرق والعبودية، وفي الواقع فإن هذه القضية لا تزال موضوع خلاف مع بعض المذاهب الإسلامية لكنها تكشف بهذا عن القضايا العقائدية والفقهية المتداولة في الوسط الإسلامي في بدايات القرن ٩/٣. هناك بعض إشارات في مخطوطة السيفي - نزوى - إلى أن كاتبها هو موسى بن علي.

٣٩ - سيرة أبي سفيان محبوب بن الرحيل (آخر أئمة الاباضية في البصرة، توفي في بدايات القرن ٩/٣) إلى الإمام المهنا بن الرحيل بشأن هارون بن الإيمان.

٤٠ - سيرة أبي سفيان محبوب بن الرحيل إلى أهل حضرموت بشأن هارون بن الإيمان.

٤١ - سيرة هارون بن الإيمان إلى الإمام المهنا بشأن أبي سفيان محبوب بن الرحيل.

السير الثلاث أعلاه تشرح التفاعل الاباضي في المحيط الجدي العقائدي بين المذاهب الإسلامية. كالتشبيح، ورؤية الله في يوم الأخيرة والاعتقاد بالقول دون العمل. لكنها في الحقيقة مهمة للباحثين في الدراسات التاريخية للفرق الإسلامية حيث إن السالمي^(٢٤) أضاف بعدا آخر للقضايا المطروحة في هذه السير ذلك أن أهل غمان وحضرموت أخذوا بآراء محبوب بن الرحيل بينما اباضية اليمن أخذوا برأي هارون بن الإيمان. هذا مع الإمكان والاحتمال أن يكون أولئك الاباضية مع مرور الزمن أخذوا برأي الزيدية فيما بعد لأن هارون كان من أتباع الشيعية الذين تنقارب آراؤهم العقائدية مع الفدرية.

و- السير المدونة خلال إمامة الصلت بن مالك الخروصي ٢٣٧-٢٧٢/٨٥١-٨٨٦ في هذه الفترة وصل محمد بن محبوب بن الرحيل (ت ٢٦٠/٨٧٤) إلى عمان ذلك حيث أصبح له ولايته من بعده أثر في التكوين المعرفي في عمان في إطار المدرسة التي عرفت فيما بعد بمدرسة المشاركة عند الاباضية. وفي الوقت نفسه فإن المركز الاباضي بالبصرة قد بدأ في الانتهاء إلى مدرستين عرفتا الأولى بالمشاركة (ليبيا، الجزائر، تونس) والثانية بالمشاركة (غمان، حضرموت، شرق إفريقيا) لكنها اقتصر على غمان فيما بعد.

٤٢ - سيرة محمد بن محبوب إلى أبي زياد خلف بن عذرة، هذه السيرة عبارة عن فتوى عن الآراء حول عثمان وعلي ومعاوية وأهل النهروان.

٤٣ - سيرة الإمام الصلت بن مالك ومحمد بن محبوب إلى أحمد بن سليمان - إمام حضرموت - هذه السيرة أرسلت لاباضية حضرموت بعد حدوث الخلافات بينهم وبين إمامهم وهي أشبه بمنشور سياسي لجميع أهل حضرموت (لا للإمام وحده) لئلا

فرارا من مقالة الجهمية القائلين بحدوث الصفات الذاتية).

٤٩ - سيرة الامام أبي اليقظان محمد بن أفلح الى اهل عُمان.
أبواليقظان رابع أئمة الدولة الرستمية ٢٠٨-٢٥٨/٢٨٣-٨٧١،
وتعتبر هذه السيرة أقدم مؤلف إباضي في قضية خلق القرآن حتى
الآن وهي أشبه بالرسائل المختصرة في العقائد الاسلامية وهي
تشرح رأي القائلين بخلق القرآن وآراء الاباضية في التوحيد. ما
يهم فيها كذلك هو التبادل المعرفي بين مدرستي الاباضية في الآراء
العقائدية. من المعروف ان هذه القضية كانت في موقع جدل واسع
بين المذاهب والمدارس الاسلامية حيث عرفت بفتنة خلق القرآن في
زمن المأمون والمعتمد والوائق ١٩٢-٢٢٢/٨١٢-٨٤٧ من
الدولة العباسية.

٥٠ - سيرة كتاب الرضف وحدث العالم لابي المنذر بشير بن
محمد بن محبوب (ت ٢٧٢/٨٨٧) ، وهو من أوائل الكتاب
الاباضيين والعلمانيين الذين كتبوا في أصول الفقه من مؤلفاته
البستان، والخزانة في ٧٠ مجلدا على ما يذكر، بالرغم من أن هذه
السيرة من الرسائل المختصرة إلا أنها في الواقع أقدم مصنف
عماني في العقيدة وصل إلينا متكاملًا حتى الآن وهي تبين آراء
مدرسة المشاركة في التوحيد.

٥١ - سيرة كتاب المحاربة لابي المنذر بشير بن محمد بن محبوب
، هذه السيرة رسالة مختصرة في أحكام الجهاد.

المرحلة الثانية :

تبدأ هذه المرحلة منذ خلق الامام الصلوات بن مالك من منصب
الامامة ٢٧٢/٨٨٦ وبداية الحرب الأهلية الأولى في عُمان، حيث
نصب راشد بن النضر ٢٧٢-٢٧٧/٨٨٦-٨٩٠ بدعم من موسى
بن موسى (ابن موسى بن علي) والفضل بن الحواري. هذه
القضية في الواقع كشفت الوحدة التركيبية للمجتمع العماني من
حيث التكوين القبلي ثم التركيبية السكانية ما بين قبائل البليانية
والقبائل النزارية حيث اندخلتهم في صراع حول السلطة. كذلك
الفكر الاباضي اصطلح من الناحية الأخرى بالتنظيم الايديولوجي
للإمامة من حيث طبيعتها وكيفية عزل الامام أو خلعه لكر السن
وللجوع عن الإدارة حيث إن هذه الفترة أعقبها أولا: ثورة بعض
العلماء على راشد بن النضر وتنصيب عزان بن تميم الخروصي
٢٧٧-٢٨٠/٨٩٠-٨٩٣ ونشوب خمس حروب أهلية بين
القبائل النزارية والقحطانية شهدت مقتل موسى بن موسى
والفضل بن الحواري وراشد بن النضر. ثانيا: تم القضاء على
دولة الامامة الأولى في عُمان على يد محمد بن نور (العمانيون
يطلقون عليه ابن بور) والي البحرين في عهد المعتمد العباسي
ومقتل الامام عزان بن تميم في ٢٨٠/٨٩٣، وهذا طبيعياً لحال
وضع عُمان تحت السيطرة العباسية ثم القرامطة ومن بعدهم
البيهيون وبنو مكرم ثالثا المناقشات الحثيثة بين العلماء

العمانيين تأثرا بالأحداث السياسية التي عصفت بعمان عقب عزل
الامام الصلوات بن مالك. أدت الى ذلك انقسامات سياسية وفكرية
تبلورت عنها ثلاث مدارس أو تكتلات سياسية وفكرية هي

١ - المدرسة الرستاقية وهي التي أيدت الامام الصلوات بن مالك
وهاجمت الثوار بعنف لخلعهم الصلوات من الامام ومن جانيها
تبنت آراء وأفكارا حول طبيعة الامامة بمنظور يقترب من التطرف.
٢ - المدرسة النزوانية وهي المدرسة التي تبنت أفكار معتدلة بين
الامام والمعارضة من الثوار حيث حاولت التوفيق بين الآراء في
القضية.

٣ - وجهة النظر التي عبرت عن موقف الثوار أو المعارضة التي
أطاحت بالامام الصلوات بن مالك بزعماء موسى بن موسى
والفضل بن الحواري.

هذه المدارس أو بمعنى آخر التكتلات السياسية الفكرية نسبت الى
مدنيتها نزوى والرستاق لكنها لا تعبر بالضرورة عن مسكن
العالم أو الفقيه في الانتساب وإنما هو للتعارف الاصطلاحي بينهم
في تبني وجهات النظر بل أحيانا قد يتبنى التلميذ ما يخالف شيخه
في الرأي حول هذه القضية. في الواقع فإن المنظور الأولي يشير الى
قضية صراع وانشقاقات داخل المجتمع العماني لكن في الحقيقة
فإن هذه التكتلات تجاوزت إمامة الصلوات كمحور مبدئي للمناقشة
إلى آراء سياسية وفكرية واسعة في السياسة الشرعية والامامة
وإشكالياتها وقضية السلطة والرعية. لقد عبرت هذه المدارس عن
وجهات نظرها من خلال هذه السير والكتابات، لكنها بالمقابل (في
هذه المرحلة) أوضحت التغير الأسلوبى عند المؤلفين وكتاب السير
العمانيين في كتاباتهم إضافة الى أن كتابة السير في هذه المرحلة
انتهجت أربعة أساليب في كتابتها: أن تكون رسائل متبادلة بين
أصحاب الامامة، أو مذكرات أشبه بالمؤلفات المختصرة أو
منشورات أو فتاوى. من المهم أن نوضح أن هذا الجدل استمر
لقرون حتى ١٢/٧ ذلك تم حصر الفترة الزمنية من خلال
الموضوع بناء على مناقشتها لهذه القضية. السير الأتية مقسمة
على حسب مدارسها ووجهة النظر المعبرة عنها.

١- المدرسة الرستاقية:

٥٢ - سيرة كتاب الأحداث والصفات لأبي المؤثر الصلوات بن
خميس الخروصي (ت ٢٧٨/٨٩١)، أبي المؤثر تنتمي الى محمد بن
محبوب ويعتبر من المبشرين لفكر المدرسة الرستاقية. هذه
السيرة هي مذكورة في الرد على آراء المعارضة الذين كانوا ضد
الامام الصلوات بن مالك من خلال عرض آرائهم والتهمة التي ذكرت
حول الامامة. وتأتي أهمية السيرة في أنها من أوائل السير التي
دونت بين العلماء الذين أيدوا الامام والمعارضة، ثم أنها كذلك
تعتبر بداية في التنوع الأسلوبية في تدوين السير وهي من
الشواهد الأولية المعبرة لهذه الفترة. لكن أهميتها تكمن في بحثها

٥٨ - سيرة أبي قطان خالد بن قحطان إلى الأثرين بن محمد بن جعفر. هذه السيرة من المراسلات المتأولة بين رؤساء المدرستين في بداية القرن ١٠/٤. وأبو قطان يعرض فيها آراء علماء المدرسة الرستاقية على الأثرين بن محمد الذي خلف والده في عمادة المدرسة النزارية.

٥٩ - سيرة مالك بن غسان بن خليل إلى أبي عبدالله بن محمد بن روح (أوائل منتصف القرن ١٠/٤). وهذه السيرة كذلك من المراسلات المتأولة بين المدرستين وهي تحتوي في مضمونها على آراء علماء المدرسة الرستاقية في القضية والأحداث التي تلت الحرب الأهلية. كما حاول الدفاع عن وجهة نظر الفضل بن الحواري في القضية بالرغم من كونه من العلماء المؤيدين للمعارضة حيث أورد بعض الشواهد الدالة على ذلك من سرده لبعض الأحداث ومراسلات الفضل.

٦٠ - سيرة أبي محمد عبدالله بن بركة (منتصف القرن ١٠/٤)، ابن بركة يعتبر من كبار علماء الأصوليين عند الإباضية ومؤلفه «الجامع» من أهم وأوائل المصنفات العمانية (مدرسة المشاركة) في أصول الفقه. تتلمذ على الإمام أبي القاسم سعيد بن عبدالله وأبي مالك غسان بن الخضر من مصنفاته. التقيد، التعارف، الاقليد، المبتدأ. ولقد عاصر ابن بركة أبا سعيد محمد بن سعيد الكلمي ٣٥٥-٣٥٠ / ٩١٧-٩٦٦ من علماء المدرسة النزارية ومؤلفه كتاب الاستقامة حاول مناقشة الآراء في القضية وكان رداً على آراء المدرسة الرستاقية، مما زاد حدة الصراع بين المدرستين مكوناً نهجاً سياسياً وفكرياً مما أثر من بعد على الحياة السياسية والعلمية في عُمان. هذه السيرة هي رسالة (المرسل إليه غير معروف) رداً على سؤال حول القضية مدعماً آراءه بالناحية المنطقية أكثر من الأدلة النقلية. ابن بركة في كتابته لهذه السيرة يرد على آراء أبي سعيد.

٦١ - سيرة كتاب الموازنة لابن بركة وهي عبارة عن رسالة مختصرة تحاول الموازنة بين جميع الآراء ذات الشأن في القضية لكن الكاتب يبدى ميلاً للمدافعة عن آراء مدرسته وقد تكون كتبت بعد كتابة أبي سعيد لكتاب الاستقامة. تميزت بعرض الآراء وربط القضية بالأراء الأصولية فأعطى للقضية تميزاً بموضوعيته في العرض.

٦٢ - سيرة ابن بركة هذه السيرة هي أشبه ما تكون بفتوى يروي فيها الكاتب ما أثاره عن رأي شيخه أبي مالك غسان بن الخضر في القضية.

٦٣ - سيرة السؤل في الحدث الواقع بعمان أو سيرة الحجة على من أبطل السؤل في الحدث الواقع بعمان لأبي الحسن علي بن الحسن البسيوي (أواخر منتصف القرن ١٠/٤). أبو الحسن

٥٣ - سيرة كتاب البيان والبرهان على من قال بالشاهدين. لأبي المؤثر الصلت بن خميس. هذه السيرة كتبها المؤلف بعد كتابته لسيرة الأحداث والصفات لأن الكاتب يشير ويقتبس من السيرة السابقة. وهو يناقش أخطاء المعارضة التي ارتكبوها خلال عقدتهم لإمامة راشد بن النظر، وذلك من الشهود الذين عقدوا الإمامة. مهم الإشارة إلى ربط الجانب العقائدي بالفكر السياسي بين المذاهب الإسلامية في هذه الفترة الزمنية، فالمسيرة ناقشت طبيعة الإمامة كناحية عقائدية في ذاتها قبل أن تكون أمراً سياسياً.

٥٤ - سيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس. السيرة هي من الرسائل المختصرة في أصول الدين يتضح من كتابتها أنها دونت في بداية منتصف القرن ٣/٩ تضمنت آراء العقائدية عند مدرسة الإباضية المشاركة والاختلافات العقائدية بين المذاهب الإسلامية. تحتوي السيرة على ١٢ فصلاً: في الرد على الجهمية والجرية، في التوحيد، في القدر، في الأسماء والصفات، في إثبات الوعيد، في أسماء أهل الكبائر، في قتال أهل البغي والجبابرة، في ذكر الاختلاف في أصحاب النبي عليه الصلاة والسلام، ذكر فرق الناس، ذكر أصحاب من يراهم من أصحاب الرسول ﷺ، ذكر أئمة المسلمين من أصحاب النبي ﷺ ومن بعدهم ذكر الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في الولاية والبراءة.

٥٥ - سيرة في الحدث الواقع بعمان لأبي المنذر بشر بن محمد بن محبوب (٢٧٣/٨٨٧). أبي المنذر يظهر في كتابته أقل تشدداً من أبي المؤثر في آرائه ضد المعارضة. وهو في رده يحاول التقصي للأسباب الحقيقية المؤدية إلى سقوط الإمامة التي أدت إلى الحرب الأهلية في عمان.

٥٦ - سيرة أبي المنذر بشر بن محمد بن محبوب (مختصر من كتابه ٢). والسيرة رد على سؤال وجه إليه عن رأيه حول هذه القضية. وهي بشكل عام تتحدث بطريقة سرد الحدث للأسباب المؤدية إلى خلع الإمام الصلت وتقصيص المعارضة لأرشد بن النظر وذلك لمعارضته تطور الحدث من الإمام الصلت حتى بدايات وقوع الحرب الأهلية في عمان.

٥٧ - سيرة أبي قطان خالد بن قحطان (ت. أوائل القرن ١٠/٤) وله مؤلف فقهي جامع أبي قطان «أغلبه مفقود». هذه السيرة من أهم المصادر التاريخية المعتمد عليها حول تلك الفترة، وإن كان كاتب السيرة من المؤيدين للإمام الصلت ضد المعارضة خصوصاً موسى بن موسى إلا أنها كانت مدونة أولاً: للأحداث التي تلت الحرب الأهلية حتى وصول محمد بن نور (يعرف عند العُمانيين بأبن بور) ثانياً: الأئمة الذين جاؤوا من بعد وصول القرامطة إلى عُمان. كذلك تحتوي على مقتبس من رسالة للإمام الصلت بن مالك إلى صديق له يدعى محمد بن سنجح حول

تتلمذ على أبي محمد عبادة بن بركة، وله مؤلفات عدة منها: جامع اليسوي ثم اختصره إلى مختصر اليسوي في الفقه. هذه السيرة هي مذكورة حول قضية الأحداث التي تلت خلع الإمام الصلت بن مالك، بدأ الكاتب في أطروحته من مبدئية السؤال في الاهتداء الحقيقة الشيء الموجب في عقيدة الإنسان ثم ربط التساؤل بموضوع بحثه حول القضية.

٦٤ - سيرة أبي الحسن اليسوي في الرد على محمد بن سعيد (أبي سعيد الكدسي)، السيرة هي رسالة في الرد على آراء أبي سعيد، ويتضح منه أنها دونت بأمر شيخه ابن بركة في حدث القضية.

٦٥ - سيرة (غير معروفة الكاتب ولا زمن تدوينها) ويتضح أنها أرسلت لشخص يدعى أبو علي لكن الكاتب غير معروف. لكن يتضح من السيرة أنها دونت بعد أبي الحسن اليسوي في أواخر القرن ١١/٥ لأبي علي الحسن بن أحمد الهجري (١٠٨/٥٠٢).

٦٦ - سيرة (غير معروفة الكاتب وزمن تدوينها) وهي عبارة عن فتوى ردا على أسئلة أرسلت إلى الكاتب يعرض الكاتب خلالها آراء المدرسة الرستاقية.

ب - المدرسة النزوانية :

٦٧ - سيرة الأثر بن محمد بن جعفر (في أواخر القرن ٩/٣ وبداية القرن ١٠/٤) وهو ابن محمد بن جعفر مؤلف الكتاب الفقهي الشهير جامع ابن جعفر الذي يعتبر من أقدم المصنفات الفقهية العمانية وأحد العلماء المؤسسين للمدرسة النزوانية الموصوفة بالاعتدال في القضية. السيرة هي مذكورة سياسية يدعو الكاتب فيها أهل عمان إلى تفهم أكثر تعقلا لطبيعة القضية موضحا الأسباب التي أدت إلى خلع الإمام الصلت من خلال عرض آراء بعض العلماء في القضية.

٦٨ - سيرة أبي عبادة بن محمد بن روح بن عربي الكندي (أواخر القرن ٩/٣ وبداية القرن ١٠/٤) إلى أبي محمد عبادة بن محمد بن محبوب (من المدرسة الرستاقية ووالد الإمام سعيد بن عبادة ٣٢٠-٣٢٨/٩٣٢-٩٣٩) كلاما يعتبران من كبار علماء المدرستين. السيرة كتبت بعد مقتل الإمام عزان بن تميم ٢٨٠/٨٩٣ موضحة الأيدي المتضعة في القضية التي أدت إلى انهيار الإمامة، السيرة كذلك جمعت آراء بعض العلماء الذين شاركوا في القضية محاولا إيجاد المخرج والحل لها.

٦٩ - سيرة أبي عبادة محمد بن روح إلى عمر بن محمد بن عمر. هذه السيرة عبارة عن فتوى في الولاية والبراءة.

٧٠ - سيرة أبي عبادة محمد بن روح. السيرة هي فتوى في القضية. ابن روح يرى أن الفكر لا بد أن يقوم على العقيدة التي لا تتم إلا بالمعرفة وهي الطريق إلى الحقيقة.

٧١ - سيرة من أبي الحسن محمد بن سنج (أواخر القرن ٩/٣) وهي فتوى ومن المهم فيها إشارة أبي الحسن في تبرير مفهوم القضية أنها هي أبعد من الاعتقاد من أن القضية تمس عقيدة المرء بل هي أقرب إلى الحدث السياسي العام.

ج - وجهة النظر المعبرة عن المعارضة:

٧٢ - سيرة تنسب إلى الفضل بن الحواري (ق. ٩/٣) هو أحد العلماء الذين قادوا المعارضة ضد الإمام الصلت في الحرب الأهلية وله مؤلف فقه «جامع الفضل بن الحواري». هذه السيرة تعبر عن الأسباب للدفاع لدعم إمامة راشد بن النظر والأسباب التي أدت إلى عزل الإمام الصلت بن مالك من الإمامة.

٧٣ - سيرة الفضل بن الحواري إلى راشد بن النظر، وهي رسالة تحتوي أولا على البراهين الداعمة على صحة إمامته ثانيا البواعث التي أدت إلى الإطاحة وخلع الصلت من الإمامة.

المرحلة الثالثة :

المرحلة الثالثة لكتابة السير تبدأ من ٩٢٣/٣٢٠ إلى ١١٥٤/٥٤٩ أي خلال فترة الإمامة الثانية بعمان. هذه الفترة تميزت في مراحل التاريخ العماني بالاتي

١ - وقوع عُمان تحت سيطرة القوى الخارجية حيث بدأت أولا بالدولة العباسية (٢٨٠-٩٢٣/٩٢٢)، ثم تبعها القرامطة الذين حاولوا السيطرة على عُمان عدة مرات أولاها بقيادة أبي سعيد الجنباني ٢٩٥-٩٠٣، ثم تلتها الحملة الثانية ٣٠٥/٩١٧، ثم الحملة الثالثة وهي أكبرها بقيادة أبي طاهر الجنباني بعد انضمام القوات العباسية ٣١٨/٩٣٠-٩٣١ استمرت سيطرتهم في ٣٢٧/٩٤٢-٩٤٢. أما الفترة الثالثة هم البويهيون في زمن أحمد، بن بويه (مع الدولة) ٣٥٤/٩٦٥ ثم محاولته الثانية ٣٥٥/٩٦٦، ثم آخرها ٣٦٦/٩٧٣ وآخرها السلاجقة، التي اغتبتها ثورة العمانيين وطردت القوى وإعادة الإمامة ثانية. وعلى العموم يتبين أن القرن ١٠/٤ تميز بتصاعد القوى الخارجية في محاولة السيطرة على عُمان.

٢ - الازدهار البحري والتجاري للعمانيين الساحلية حيث أصبحت محطات للجنب التجاري، مدينة صحرار وصفت. «أعمر مدينة بعمان وأكثرها مالا ولا تكاد تعرف على شاطئ البحر بجميع بلاد الإسلام مدينة أكثر عمارة ومالا من صحرار». وعمان مصدر انتاج سلع تجارية عدة مما هيأها للعب دور تجاري واسع مع التجارة الآسيوية والعربية «التمر، الفواكه المجففة، الخيول، النحاس، العنبر»، وصحرار المحطة التجارية والميناء الرئيسي ذو الغنى الواسع ومركز الربط بين الشرق الأقصى والهند من جانب والشرق الأدنى وأوروبا من جانب آخر كذلك المدن التجارية العمانية: حما (السبب حاليا)، صور، قلهاوت لعبت دورا في هذه التجارة البحرية. بلاشك كانت هذه بواعث لتفاعل الحياة

الاجتماعية العمانية بالمجتمعات والحضارات الأخرى.

٣ - الإمامة في عمان أصيبت بضعف بعد الحروب المتواصلة مع القوى الخارجية فلم تعد بقدرورها تحقيق الوحدة المتكاملة كالإمامة الأولى وأكثر الأئمة الذين يبرزوا من أئمة الدفاع.

لكن الأمر المعني المتمثل في الفترة ذاتها هو المرونة في المجتمع بشكل عام في التعامل مع القضايا الطارئة مع القوى الأخرى ذلك أن مسالك الدين التي أبرزتها الأيديولوجية الاباضية في هذه الفترة المتمثلة في العلاقة المكننة بينها وبين القوى الأخرى وهي: إمامة الظهور وإمامة الدفاع، وإمامة الشراء، وإمامة الكتمان حاولت أن تبقى النفس الاستقلالية في المجتمع. كذلك يظهر بأن الخلاف بين المدرستين النزوانية والرساقية مازال مستمرا، وإن المدرسة الرساقية كان لها دور أوسع في الحياة السياسية في تعيين الأئمة . السير الآتية قد قسمت حسب الفترات.

١- السير المدونة ما بين إمامة الامام أبي القاسم سعيد عبده ٣٢٠-٣٢٨/٩٣١-٩٤٠ الى إمامة الامام خليل بن شاذان ٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣.

٧٤ - سيرة أبي الحواري محمد بن أبي الحواري بن عثمان (أواخر ق. ٩/٢ وبداية ق. ١٠/٤) الى أبي عبده، أبي عمرو، أبي يوسف محمد بن عبده، أحمد بن سليمان، محمد بن عمرو، عبدالرحمن بن يوسف وأهل حضرموت، أو الحواري من كبار بقاء عصره من مؤلفات: تفسير ٥٠٠ آية، جامع أبي الحواري. سيرة هي رد على أسئلة توجهوها بها الى أبي الحواري عن لجلندانيين (الأئمة الحاكمة في عُمان حتى ٧٠٢/٨٣) الذين ثاروا في زمن الامام عبدالله بن حميد، الامام المهنا بن جعفر.

٧٥ - سيرة الامام أبي القاسم سعيد بن عبده بن محمد بن محبوب (٣٢٠-٣٢٨/٩٣١-٩٤٠ الى الأمير يوسف بن وجيه - والي العباسيين - السيرة كتبت عن أخلاق الحرب والتزاماتها وذلك بعد انتصار الامام ودخول نزوى وسلب أحد جنده، غلق باب أيوسف بن وجيه حيث دعاه الامام لارجاع غلق الباب لتحريم سلب أموال المسلمين.

٧٦ - سيرة أبي عبده محمد بن زائدة (النصف الأول من القرن ١٠/٤) الى أبي إبراهيم محمد بن سعيد بن أبي بكر الزكوي. الكاتب من العلماء الذين عقدوا الإمامة للأمام أبي القاسم سعيد بن عبده. (لم أقرأ على هذه السيرة حتى الآن ولكنها ذكرت في (اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان ج ١، ٤٣٥).

٧٧ - سيرة أبي الحسن البسيوي عن حرب الامام حفص بن راشد مع المطهر بن عبده قائد الحملة البويهية الى عُمان، وعلى ما يذكر ابن الأثير أنها في زمن عضد الدولة سنة ٩٤٧/٣٦٣. نور الدين السالمي ذكر أن الحادثة في اعتقاده وقعت في زمن الامام حفص بن راشد ٤٥٥-٤٧٢/١٠٦٢-١٠٨٨ وهو ابن الامام

راشد بن سعيد ٤٢٥-٤٥٠/١٠٣٣-١٠٦٢. إضافة الى أن المصادر العمانية لا تذكر شيئا عن حفص بن راشد مما دعا السالمي الى التشكيك في رواية ابن الأثير. لكن بالنظر الى السيرة قد تتكشف لنا أمور عدة: أولا: يمكننا الاعتقاد بأن الامام حفص بن راشد تولى الإمامة بعد الامام راشد بن الوليد ٣٢٨-٣٢٩/٩٤٠-٩٤٤ مما قد يضيف الى سلسلة الأئمة إماما جديدا ذلك أن أبا الحسن البسيوي عاش في أواخر (ق. ٩/٤) بينما الامام حفص بن راشد المعروف في تسلسل الأئمة (ق. ١١/٥) تولى بعد وفاة والده الامام راشد بن سعيد ٤٢٥-٤٤٥ مما يحملنا الى الاحتمال بأن هذا الامام هو ابن الامام راشد بن الوليد ثانيا أن الامام المذكور عن في الإمامة مرتين ذلك فلن أبا الحسن سعى الى التشكيك في العقد الأول لامامته. ثالثا. انه في هذه الفترة ظهرت ثورة عمانية ضد البويهيين بغية الاستقلال. والسيرة جديرة بالملاحظة لأنها تغطي الأحداث من إمامة راشد بن الوليد الى إمامة الخليل بن شاذان (٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣)، مما تعكس لنا المعلومات عن هذه الفترة المجهولة وهو ما يشير اليه زيرمان وكورن في تعليقهما عن السيرة.

٧٨ - سيرة في التوحيد والإمامة كيف هي؟ لأبي الحسن البسيوي، السيرة هي بحث مختصر حول العقيدة بين المذاهب الإسلامية والاختلافات العقائدية فيما بينها حول الفرق الإسلامية خصوصا عن. الخوارج، والمرجئة، والقدرية، والمشبهة والمجسمة.

٧٩ - سيرة أبي الحسن البسيوي لداعية من حضرموت. السيرة هي رد على سؤال توجه به أهل حضرموت في متطلبات السلاح. مما يبين أن في حضرموت إمامة الدفاع.

ب - ٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣ تمّت لإمامة من جديد توحيد عُمان وإجلاء القوى الخارجية في زمن الامام الخليل بن شاذان ٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣ (حفيد الامام الصلت بن مالك) ومن بعده الامام راشد بن سعيد الجهمدي. ومن جانب آخر شهدت هذه الفترة ازدهارا تجاريا وبحريا في عُمان، كذلك توسع دور الإمامة العمانية في المحيط الهندي وشرق أفريقيا حضرموت واليمن.

٨٠ - سيرة موسى بن أحمد، أحمد بن محمد، الحسن بن أحمد، عمر بن محمد وراشد بن محمد الى أبي عبده محمد بن صلحام (وزير الامام خليل بن شاذان). السيرة كتبت من العلماء المذكورين الى الوزير في انتقادات منهم لبعض القائمين في حكومة الامام.

٨١ - سيرة أبي الحسن بن أحمد النزواني (قاضي الامام) ردا على رسالة (لم تذكر للرسول إليه). قد تكون ردا على السيرة السابقة.

٨٢ - سيرة لأهل خوارزم. السيرة يتبين أنها دونت ما بين

١٠/٤. وهي تحتوي على آراء العقيدة والتوحيد.

٨٢ - سيرة لأهل خراسان ١٠/٤. السيرة كتبت من علماء عُمان ردا على جواب يحتوي أسئلة من خراسان.

٨٤ - سيرة أبي إبراهيم سلمة بن مسلم العوتبي إلى علي بن علي وأخيه الحسن بن علي من بعد حدوث الخلاف بينهما في كلوة (مدينة شرق كينيا).

٨٥ - سيرة أبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (أوثل منتصف القرن ١٠/٥). أبي المنذر هو أحد مشاهير الكتاب والمؤرخين العمانيين أشهر أعماله كتاب الانساب وهو حفيد العلامة أبي إبراهيم سلمة بن مسلم العوتبي (أوثل ق. ١٠/٤) مؤلف كتاب الضياء ٢٤ مجلدا وهو من أهم المؤلفات الفقهية العمانية. السيرة هي في العقيدة والتكاليف الشرعية وهي ردا على معارض له في آرائه العقائدية.

٨٦ - سيرة السؤل في الولاية والبراءة. السيرة قد تكون كتبت في القرن ١١/٥ ويشار إليها في بعض الكتب بعنوان «كتاب الصلح» وهي تبحث في موضوع الولاية والبراءة والأسباب الداعية إليه.

٨٧ - سيرة (غير معروفة الكاتب) يتضح أن كاتبها من شيوخ المدرسة الرسنافية في القرن ١١/٥ السيرة عرفت أولا باحثات الحرب الأهلية ثم من بعد موضوع الولاية والبراءة.

٨٨ - سيرة في الولاية والبراءة ليويسف بن سعيد بن يوسف العماني سنة ١١١٨/٥٢٢ يتبين من السيرة أن صاحبها من المدرسة النزوانية يدعو فيها إلى الوحدة والانسجام بين الفئات المتصارعة.

٨٩ - سرية الامام راشد بن سعيد الجهمدي عن قادة الحرب الأهلية موسى بن موسى وراشد بن النظر. السيرة عبارة عن منشور أو بيان سياسي من الامام بشوقيع العلماء الذين معه من أهل الحل والعقد، كتب بقرية سوني (العوابي حاليا) يوم الخميس ١٤ شوال ١٠٥٢/٤٤٣ وهي تعتبر من أهم البيانات التي صدرت عن الأئمة في قضية خلق الامام الصلب وقادة الحرب الأهلية حيث حاولت جمع الناس وترحيدهم على أمر يتفقون عليه في القضية.

٩٠ - مجموعة سير من الامام راشد بن سعيد إلى ولاته:

١ - سيرة إلى أبي المعالي محمد بن قطان بن القاسم قبل توليه على صحرار.

٢ - سيرة إلى أبي محمد عبدالله بن سعيد قبل توليه على منج.

٣ - سيرة إلى موسى بن جناد قبل توليه على منج، آدم، سنار.

السير الثلاث عن بيانات من الامام إلى ولاته عن السياسة المنتهجة والأخلاقيات الواجب الالتزام بها من حيث العدالة بين الناس والمساواة وحسن الخلق وهي بأسلوب الدعوة والنصح لهم.

٩١ - سيرة الامام راشد بن سعيد لأهل المنصورة (عاصمة

أرض السند قديما). ناقش الامام بعض القضايا العقائدية لكنها، السيرة، تعتبر عن التوسع الاقليمي والمعري خلال القرن ١١/٥ وعن العلاقة مع جنوب شرق آسيا وذكر العلماء المرسل إليهم.

ج - السير المدونة في أواخر الامامة الثانية بعمان.

٩٢ - سيرة توبة الامام راشد بن علي ٤٧١-٥١٣/١٠٧٨-١١١٩ على عمل القاضي أبي علي الحسن بن أحمد بن الهجاري.

وهذه السيرة هي توبة أدلى بها الامام عن سلوكيات قاضيه وأحد قادته والتبرؤ من أعماله التي قام بها. كتبت السيرة ١١ ربيع الآخر ٤٧٢/١٠٧٩ وفي نسخة ٤٩٢/١٠٨٨.

٩٣ - سيرة جواب من أبي عبدالله محمد بن عيسى السري (ت. ٤٧٢/١٠٧٩) إلى الامام راشد بن علي عن التوبة التي أدلى بها للعلماء وهي رد من أبي عبدالله بعد سؤال الامام له.

٩٤ - سيرة شروط شرطها القاضي أبو عبدالله محمد بن عيسى السري على الامام راشد بن علي. هذه الشروط تحتوي على شروط شرطها العلماء على الامام خلال توليه الامامة.

السير الثلاث السابقة تبين ضعف الأئمة الذين أتوا من بعد حفص بن راشد والحالة السياسية المضطربة في عُمان.

٩٥ - سيرة في الفرق بين الامام العالم وغير العالم لأبي عبدالله محمد بن عيسى السري. السيرة هي مذكرة عن السياسة والنظم الشرعية. تظهر منها أنها ألقت بعد ضعف الامامة وظهور أئمة ضعاف أغلبهم من أئمة الدفاع. ولكنها في الواقع من الكتابات المميزة حول السياسة الشرعية توضح ماهية حاكم الأئمة وتصرقات الامام الشرعية. إضافة إلى بحثها ثلاث نقاط الأولى: إذا كان الامام في موضع من الشك والريبة الثانية والشروط والمميزات الواجب توافرها فيه. ثالثا إذا احتاج الامام إلى تفسير أو شرح وهو جاهل به.

٩٦ - سيرة أبي زكريا يحيى بن سعيد بن قريش الهجاري (ت. ٥٠٢/١١٠٨) إلى عبدالله بن محمد بن طالوت. أبو زكريا من أشهر المؤلفين والفقهاء العمانيين، أشهر مؤلفاته كتاب الايضاح في الأحكام وكتاب الامامة. هذه السيرة هي رد منه لابن طالوت بعد انتقاده دولة الامامة حيث يبيد أبو زكريا اعتراضه على أبي طالوت. لكن لا يتضح من السيرة الفترة الزمنية المكتوبة فيها والتعريض وبأي إسم كان التعريض. ولكن يمكن الاعتقاد في زمن حفص بن راشد ٤٥٥-٤٧٢/١٠٥٤-١٠٧٩ أو راشد بن علي ٤٧٢-٥١٣/١٠٧٩-١١١٩.

٩٧ - سيرة أبي زكريا يحيى بن سعيد بن أحمد (ت. ٤٧٢/١٠٧٩) إلى أبي عبدالله محمد وأبي بكر أحمد ابني النعمان بن محمد وأهل حضرموت. السيرة ردا على جواب من اباضية أهل حضرموت عن قضايا سياسية يواجهونها وهي

تظهر بعض التعارضات الدينية بين المذاهب في القرن ١١/٥. لكن المهم في السيرة أن أبرز زكريا دعاهم إلى اتخاذ مبدأ التقية في تعرضاتهم مع إن هذا قلماً يؤخذ به في الفكر الإباضي.

٩٨ - سيرة أبي بكر أحمد بن عمر المنحفي (ت ٩٦٦/١١٠٣) وهي عبارة عن فتوى في عقد الاسامة حيث تعتبر بأن الامام إذا رضي به بين الناس لا يحتاج إلى عقد.

٩٩ - سيرة نجاد بن موسى نجاد المنحفي (ت ١١١٩/٥١٣) وهو ابن موسى بن نجاد وكذلك جد للامام أبي المعالي بن موسى بن نجاد ٥٩٤-١١٩٧/٥٩٧-١٢٠٠ وعائلتهم تنسب إلى المدرسة الرستاقية. وله مؤلف كتاب الأكلة في حقائق الأدلة. السيرة هي رسالة علمية في أصول الدين ردا على رسالة الاستعداد فيما لا يسع المكلف جهله لابن التاج. وهي من الرسائل والمطاحات بين المذاهب الإسلامية في القرن ١٢/٦.

١٠٠ - سيرة عبارة عن آثار تحتوي على فتوى من علماء المدرسة النزوانية كتب من أبي محمد بن الحسن بن الوليد ١٢/٦ أغلبها مقتبس من بعض السير المتقدمة خصوصا سيرة بن روح.

١٠١ - سيرة كتاب التخصيص لأبي بكر أحمد بن عبد الله بن موسى الكندي (ت. ١١٦٦/٥٥٧). أبوبكر من أشهر المؤلفين والعلماء وكتبه من المراجع الأولى في المدرسة الإباضية ومؤلفه الشهر المصنف في ٤٢ مجلدا وهو كذلك مرجع عن الحياة الاجتماعية والتاريخية في عُمان حتى القرن ١٢/٦ ومن مؤلفاته كذلك: الجوهر المقتصر في المنطق والفلسفة، النخبة في علم الكلام، الانتهاء ومؤلفات أخرى. وقد تزامن معه من عائلته علماء آخرون منهم محمد بن إبراهيم الكندي مصنف كتاب بيان الشرع في ٧٢ مجلدا ومحمد بن موسى الكندي مؤلف كتاب الكفاية في ٥١ مجلدا وهم من أصحاب المدرسة الرستاقية في السيرة يناقش الكاتب المنطق الأصولي في الخصوص والعوم وتطبيقه على الجانب العقائدي في الولاية والبراءة.

١٠٢ - سيرة في ادعاء المتولي للولاية في موضوع الولاية والبراءة. كاتب السيرة غير معروف ولكنه يتبين من النص أنه من المدرسة النزوانية كتب في القرن ١٢/٦. وهي لا تحتوي على مقدمة أو خاتمة للنص.

١٠٣ - سيرة أبي المعالي كهلان بن موسى بن نجاد (أوائل القرن ١٢/٦) أبو المعالي هو والد الامام موسى بن أبي المعالي ٥٤٩-١١٥٤/٥٧٩-١١٨٤، السيرة هي رسالة توبة بأسلوب أدبي وهي تدل على التأثير الكتابي في المواظ والحكم الذي شاع في ذلك الوقت.

١٠٤ - سيرة الامام محمد بن أبي غسان إلى أهل العقر (حسني من مدينة نزوى) ينصحهم فيها. الكتاب القدام من العمانيين يظنون على النص المحممة، وفي الواقع تغير الأسلوب الكتابي وأضحى في

نص السيرة إلى الجاني الأدبي عن الجانب الديني، لكن وجدت النص نقمة كسيرة من الملك محمد بن مالك إلى الامام موسى بن أبي المعالي بن نجاد قبل الحرب بينهما ٥٧٩/١١٨٤. لعدم وجود المصادر التاريخية للفترة يصعب التمييز أو الترجيح بينهما، لذلك يعتقد البعض بأن محمد بن أبي غسان ما هو إلا الملك محمد بن مالك.

١٠٥ - سيرة محمد بن مالك بن شاذان (الأمير السابق) إلى سعيد بن راشد بن علي (قد يكون ابن الامام راشد بن علي)، السيرة كتبت في النصف الأول للقرن ١٢/٦. والسيرة توضح توعدا من محمد بن مالك لسعيد بن راشد حيث يصفه بالعمل المشين والكتب، وهي من جانبها توضح فترة الانقسام الداخلي في عُمان بين أئمة وأمراء.

١٠٦ - سيرة أبوبكر أحمد بن محمد بن صالح (ت. ١١٥١/٥٤٦). أبوبكر من ذرية الشيخ محمد بن صالح. وعلمائهم ينتسبون للمدرسة النزوانية بالرغم من أنه شيخ أبي بكر الكندي صاحب المصنف وهذه السيرة هي رد منه على دخول الامام محمد بن غسان هي العقر من نزوى حيث خطأ الامام في عمله.

١٠٧ - سيرة البررة لأبي بكر عبد الله بن موسى الكندي ردا منه على السيرة أعلاه ومادفا على عمل الامام. والسيرة أقرب الرسائل الفقهية المختصرة منها إلى أحكام الجهاد والمخاربة.

١٠٨ - سيرة من أهل الباطنة تاييدا لهم للامام محمد بن غسان ودعمًا للسيرة أعلاه تحتوي أبيات مدح وتأييد للامام. السيرة هي منشور يوضح أنه كتب بعد سيرة الامام محمد بن أبي غسان إلى أهل العقر.

١٠٩ - سيرة أبي عبد الله محمد بن خالد لأهل منح. السيرة فتوى عن الآراء حول الحرب الداخلية التي أعقبت عزل الامام الصلت بن مالك ورأيها عن معارضة موسى بن موسى، لكن المتضح أن الكاتب من اتباع المدرسة الرستاقية حيث احتوت السيرة على آراء وفتوى من العلماء السابقين للمدرسة الرستاقية.

١١٠ - سيرة في للولاية والبراءة وإقسامها في أصول الدين، غير معروفة الكاتب ويوضح أن كاتبها من المدرسة النزوانية.

المرحلة الرابعة :

المرحلة الرابعة للسير العمانية تبدأ من الدولة النبهانية ٥٤٩-١٠٤٣/١١٥٤-١٢٢٤ إلى أوائل الدولة العيسريية ١٦٧٤-١٧٤١م، استمرت الدولة النبهانية في عُمان خمسة قرون وهي على فترتين. الفترة الأولى عرفت بالنبهانة الأوائل واستمرت ٤٠٠ عام من ٥٤٩/١١٥٤ إلى ٩٠٦/١٥٠٠ وأما الفترة الثانية من ٩٠٦/١٥٠٠ إلى ١٦٧٤/١٢٢٤ شهدت خلالها الاستعمار

البرتغالي لشرق الجزيرة العربية. طوال القرون الخمسة شهدت عمان حالة من الاضطراب السياسي والاقتصادي.

١١١ - السيرة الكلوية لأبي سعيد محمد بن سعيد القلھاتي (النصف الثاني من القرن ١٢/٦). وهو أشهر الكتاب العمانيين حيث يعد كتابه الكشف والبيان من المصنفات الأولية في مقالات الفرق والمثل المعيرة عن الوجهة الإباضية كذلك هذه المرحلة صاحبها التغير الكتابي من حيث التصنيف والتنسيق في المؤلفات العمانية. هذه السيرة يطلق عليها المقامة الكلوية عبر الكاتب عنها في رحلة الى شرق افريقيا عندما دعي من أمير كلوة وإباضي شرقي افريقيا للجدل العقائدي للدفاع عن الآراء العقائدية الإباضية على نسق المقامات الأدبية. وهو تميز يلحظ في كتابة السير العمانية في هذه الفترة. السيرة تناولها بالشرح راشد بن عمر بن أحمد بن أبي الحسن بن عبدالله بن أحمد بن النظر ١٢/٧. كذلك أبدى المستشرقون اهتماماً بدراسة السيرة وانتشار الفكر الإباضي والتوسع العماني في شرق افريقيا منهم ج. ويلكنسون.

١١٢ - سيرة لأهل حضرموت (غير معروفة الكاتب) وقد تكون في أواخر القرن ١٢/٧ ذلك أنها تحتوي على شواهد من أشعار لأحمد بن النظر.

١١٣ - سيرة ورد بن أحمد الی الامام الحسن بن محمد بن خمیس بن عامر ٨٣٩-٨٤٦/٨٤٣-١٤٤٣. والسيرة هي رسالة من أبي الحسن للامام دعم له في البقاء في منصب الإمامة بعد ثورة بني الصلت من بني خروص عليه.

١١٤ - سيرة أبي عبد الله محمد بن سليمان بن محمد بن مفرج - قاضي الامام عمر بن الخطاب الخروصي ٨٨٥-٨٩٤/١٤٨٠-١٤٨٨. السيرة هي منشور قضائي بأمر الامام بتأميم أموال بني نيهان. أصدر ٧ جمادى الآخرة ٨٨٧/١٤٨٢ مع تصديق العلماء والقضاة عليه.

١١٥ - سيرة الامام محمد بن اسماعيل ٩٠٦-٩٢٤ / ١٥٠٠-١٥٠٨. السيرة أمر قضائي بأمر الامام بتأميم أموال بني رواحة صدر ١٥٠٣/٩٠٩ لثورتهم ضد الامام ومساعدة السلطان سليمان بن سليمان عليه.

١١٦ - سيرة الامام محمد بن اسماعيل بتأميم أموال بني نيهان ٩١٧/١٥١١ بفتوى الشيخ أحمد بن اسماعيل بن صالح وبتصديق القضاة عليه.

١١٧ - سيرة محمد بن عبدالله بن مداد (ت. ٩١٧/١٥١١). بني مداد وبني مفرج برزت هاتان العائلتان في الدولة النبهانية الثانية هذه أول سيرة عمانية وصلتنا حتى الآن دونت عن تواريخ وفيات أئمة وعلماء عمان وقد اعتمدت الكتابات التاريخية التي أتت لاحقا على هذه السيرة في الكتابة عن أئمة وعلماء عمان.

١١٨ - سيرة الامام محمد بن اسماعيل في بيع الخيار. السيرة

بيان قضائي من الامام والقضاة معه بتحريم المعاملة ببيع الخيار للمؤبد الربوي منه في المعاملات صدرت السيرة الأربعة ٦ جمادى الآخرة ٩١٨/١٥١٢.

١١٩ - سيرة أحمد بن محمد بن مداد عن الامام محمد بن اسماعيل وابنه الامام بركات بن محمد. السيرة كتبت بشأن عملي محمد بن اسماعيل وابنه بركات حيث يبيد ابن مداد البراءة من أعمالهم ذلك في أخذهم الزكاة من الناس وعدم حمايتهم لهم.

١٢٠ - سيرة عبدالله بن عمر بن زياد بن أحمد (ت. أواخر ق. ١٦/١٠) وهو من العلماء المعاصرين للامام محمد بن اسماعيل وابنه بركات. السيرة تعرف عن عمل ومدح الامام بركات في اصلاحه فلج ميثا، وهي كتبت في منتصف ق. ١٦/١٠.

القسم الثاني من هذه المرحلة يبدأ مع قيام الدولة اليعربية ١٠٣٤/١٦٢٤. هذه الفترة شهدت أحداثاً في التغير السياسي والاجتماعي في عمان فقد تم التغير السياسي من الملكية الى اعادة الامامة، التوسع الاقليمي لعمان بعد دحر الاستعمار البرتغالي مما أعقبه ازدهار معرني واقتصادي. كتابة السير في هذه الفترة ستقتصر الى وفاة الامام ناصر بن مرشد اليعربي ١٠٥٩/١٦٤٩ حيث بدأ من بعد ذلك تجميع السير في مجموعات، كما تبين هذه السيرة أن عبدالله بن خلفان بن سليمان المعروف بابن قيصر كتب أول سيرة في الأدب العماني عن حياة الامام ناصر بن مرشد. السير من حيث الاسلوب يتضح التأثير بالكتابات العربية المعاصرة لها من حيث كثرة السجع والمصنعات البيعية.

١٢١ - سيرة من أهل نفوسه (ليبييا). الكاتب غير معروف. السيرة رسالة مختصرة في التوحيد في اصول الدين، والسيرة مترجمة من البربرية الى العربية، وهي اقرب ما تكون برسالة أولية في تعليم التوحيد للبربر

١٢٢ - سيرة تعود لسليمان بن القاسم المغربي النفوسي لأهل عمان. يتضح من كتابتها أنها كتبت قبل توليه الامام ناصر بن مرشد حيث انه لم يذكر الامام عند ذكره لعلماء عمان الذين أرسلت إليهم السيرة حيث تذكر السيرة بعض الاضطرابات المتواجدة عند إباضية المغرب.

١٢٣ - سيرة محمد بن أحمد الخراسيني الى سليمان بن (أبي القاسم، القاسم) وأهل نفوسه. السيرة رد على السيرة أعلاه بأمر من الامام ناصر بن مرشد يدعوهم فيها الى التوحد ونبذ الخلافات التي بينهم.

١٢٤ - سيرة خميس بن سعيد الشقصي لأهل ميزاب (جنوب الجزائر)، الشيخ خميس رأس العلماء الذين نصبوا الامام ناصر بن مرشد، ومن أعماله المعروفة منحه الطالبين في الفقه ٢٤ مجلدا. السيرة كذلك بأمر من الامام ناصر بن مرشد يدعوهم فيها للتوحد وحل الخلافات بينهم.

١٢٥ - سيرة سعيد بن أحمد بن محمد الخراساني . السيرة رسالة مختصرة في أصول الدين وهي شبيهة بأسلوب رسالة الديانات لأبي ساكن عامر بن علي الشماخي . المهم في السيرة أن وضع الكاتب فصلاً فيها للرد على التقليد وعلى الداعين له . وضع فصلاً لأئمة وعلماء عمان .

١٢٦ - سير من الامام ناصر بن مرشد لولاته حول السياسة الواجب انتهاجها:

١ - سيرة أبي الحسن علي بن أحمد بن عثمان والي ليوا وحتى وديار الحدان والجو ودماء .

٢ - سيرة لمصالح بين سعيد المعمرى والي صور وابراء وشرق عمان .

٣ - سيرة أبي عبدالله سليمان بن راشد الكندي والي الصير (تطلق على منطقة جلفار وساحل الشمال الغربي لعمان) .

٤ - سير لسلطان بن سيف البحرى حين أراد الاعتذار عن مهام لدولة .

خلاصة :

لقد كانت المحاولة هي إبراز السير العمانية كظاهرة ثقافية وفكرية في الكتابة التاريخية في الأدبيات الكلاسيكية العربية أكثر من كونها مجموعة من الرسائل الدينية مبعثرة في الصفات لعمانية . هذه النوعية الأدبية عازلت بمثابة أرشيف سجل للاحداث الدينية والسياسية والاجتماعية لاثني عشر قرناً . نستخلص منه الآتي:

أولاً إن السير قد تكون على أنواعها إلا أنها عبرت عن نوعية نبية واحدة . ثانياً من خلال الربط الموضوعي في هذه النوعية الأدبية يبين التطور الايديولوجي والفكري عند الاباضية في شرق الجزيرة في البصرة وتطورها حتى عمان والأحداث النافخة التي تلت بعد استقلال عمان . ثالثاً : هذا ما يوضح بأن هذا الفن الأدبي نشأ في البصرة وأواخر الحكم الأموي وتبني من أئمة الاباضية هناك ثم انتقل من بعد الى عمان مع حملة العلم وثبوتها هذا لاسلوب الأدبي . هذه النقاط تدعونا الى ان السير العمانية تأثرت بثلاثة مراكز:

١ - السير العمانية عبرت عن الايديولوجيا الاباضية كما يقول أحد المستشرقين في حقوى السير : «ادبيات في أصول الدين عند الاباضية تكتب في مواجهة لصعوبة ما ، وهي تكون سوى في وهو من السهولة من التقصي الكثير في الآراء العقائدية الاباضية والآراء المتبادلة والمتغايرة بين مدرستي الاباضية المشاركة والمغاربة . فهي وإن كانت حملت الاسم الأدبي إلا أنها حافظت على المضمون العقائدي .

٢ - ارتبطت هذه السيرة بعمان كمصدر تاريخ وموقع تنسب اليه ، حيث حملت في مجموعها «السير العمانية»

وعرفت بذلك عند الادباء والمؤرخين .

٣ - السير ارتبطت كتاباتها بالأحداث والتطورات السياسية في عمان . فالتقسيم التاريخي لعمان متقارب لتقسيم فترات كتابة السير . اضافة الى ذلك أن أسلوبية الكتابة لسير بنوعها الأدبي تأثرت بالتغيرات السياسية والاجتماعية في عمان . ففي الفترة الأولى أغلب السير ذات توجيه ديني ووعظي تحتوي آراء الأئمة والعلماء . لكن هذا الأسلوب تغير الى الرسائل المتبادلة بين علماء مدرستي الرستاقية والزوانية حول موضوع مامية وطبيعة الامامة وخلال هذه الفترة الزمنية تبلورت السير لتأخذ التكوين العماني لها أكثر من الناحية العقائدية . وفي الفترة الثالثة جاء أغلبها على شكل رسائل ومذكرات وقفاوي عبرت عن وجهات النظر إزاء الأحداث الداخلية في عمان كذلك تأثر العمانيون بالكتابات العربية المعاصرة لها على سبيل المثال . سيرة موسى بن نجاد في الرد على رسالة الاعداد فيما لا يسع المكلف جلهه لابد للتاج . سيرة الامام محمد بن ابي غسان لأهل العقر التي تبين ملحمة عند الكلاسيكيين من الكتاب العمانيين . وفي الفترة الرابعة ترى الأمثلة في أساليب الكتابة في القامة والمنشورات القضاية . وآخرها الدولة للبحرية حيث يكثر الكتاب من السجع في كتاباتهم . هذه التطورات على المدى عكست الكثير عن هوية المجتمع العماني .

فالنوعية الأدبية لهذه السير خلال مراحلها في ١١ قرناً بدءاً من استخدامها في البصرة ثم انتقالها الى عمان لا يوجد الباحث من بين كتابها من يمكن وصفه بشعراء : كابن دريد الذي ترجع أصوله الى عمان وتأثر بأحداثها العاصفة خلال انهيار الامامة الأولى أو ممن هو عاش بعمان كالستالي والكيلاوي . كذلك بالنسبة للكتاب ممن تبني الايديولوجيا الاباضية كالخليل بن احمد الفراهيدي العماني (٢٥) أو غير عماني كابي عبيدة معمر بن المثنى (٢٦) . فالنتيجة على ذلك ان هذا الفن أقرب ما يمكن الى فن من الكتابات الغنادية وهي تقودنا الى احتمال بأن معتمداها الايديولوجي شكل الجانب العقائدي الاباضي ولكن بظاهرها الفني هي قطع أدبية وتاريخية . ولاشك أنها بذلك قد أثرت في الكتابة التاريخية في الصفات العمانية اللاحقة حيث إن أغلب المؤرخين العمانيين من علماء الدين . فبعض الباحثين العرب في التاريخ العماني يعتقدون ان المؤرخين العمانيين تجاهلوا في كتاباتهم الآخرين الذين هم ليسوا باباضيين المذهب ولذا فهم يكتبون بمنطق عقائدي يتجاهل فيه من ليس على عقيدتهم ولذا فهم يطلقون الأوصاف عليهم بلقب الجبابرة فهم ينظرون الى التاريخ من إطار الايديولوجيا فعمل سبيل المثال يذكرون على هذا الشيء هناك دول قامت بعمان كبني وجيه وبني مكرم وبني نهبان وهي دول عمانية ودول غير عمانية كبني بويه والقرامطة لم يدون عنها شيء خلال تواجدهم في عمان .

إن التتبع لهذا المفزى يمكن القول فيه أولاً أن أغلب المصنفات التاريخية العمانية المتكاملة التي وصلت إلينا من بعد القرن ١٨/١٢. والمؤرخون العمانيون عندما كتبوا عن عمان على أنها ذات استقلال فهي كانت أشبه بدولة مستقلة في بدايات الاسلام ثم لم تم الاستقلال الكامل في الامامة الأولى في عمان، وقد يكون هذا بيان المؤرخين العمانيين نظروا الى الدول الأخرى التي ليست عمانية بانها مستعمرة أو «دخل» وهذا دافع الى تجاهلهم فكل المؤرخين القدماء العمانيين عندما كتبوا يضعون في الدافع عن عمان وليس لبلدان أخرى. كذلك اذا ذكرنا بانهم يكتبون بمنطق ايديولوجي، فالمؤرخون من العمانيين لم يكتبوا عن عمان في ازدهارها فالقديس حين يصف صحار على أنها «دهليز الشرق وخزانة الشرق والعراق ومغوة اليمن» وصحار في حكم الامامة الثانية وذلك ما يبينه ياقوت على أنها أرض الاياضية لا يسمع إلا طاريه. فالكاتب السابقون العمانيون لم يكتبوا تاريخهم أو كتب وأصبحت بالضياع والتلف الذي وصل إلينا من معلومات عن تواريخ الامامة في عمان الكثير منها مقتضب. كذلك لماذا المؤرخون العرب الكلاسيكيون لم يذكروا لنا الكثير عن أحوال عمان ومدنها التجارية المزدهرة أو النشاط العماني التجاري والبحري، وغيرها الا بشكل مقتضب أو اشارات عرضية. لذلك يمكننا القول انهم كانوا يضعون التاريخ في إطار الخلافة وما شذ عن الخلافة فهو خارج التاريخ فالمرح يصوغ لنفسه دائرة أو حلقة حوله يتحرك فيها قلما يشذ عنها. كذلك اذا قلنا معظم المصنفات الكلاسيكية في التاريخ العربي تستبعد الشعوب الأخرى أو تبدأ على سبيل المثال ببده الخليقة ثم الشعوب السامية ثم أحوال الخلافة حتى ان كتابة التاريخ يماشي الخلافة وما عداه فليس إلا...! فالعموم أن التاريخ العماني كما يذكر ويلكنسون لتوضيح حول كتابة التاريخ العماني. «لاكمال أي دراسة عن عمان — لا بد أن تحتوي على المصادر الخارجية كذلك المصادر الداخلية وبدون إصداها فالاتار في هذه الكتابة التاريخية لا يكتمل».

وعلى كل ما سبق فالسيرة العمانية يمكن وصفها كظاهرة أدبية بانها أشبه بأرشيف لتاريخ عمان القديم وهي ميزة في المصادر التاريخية العمانية كما أنها مادة اضافية في المصادر التاريخية العربية والأدب العربي.

المصادر:

- ١- في هذا المجال دراسات واسعة انظر Wilkinson, J. The Origins of the Omani State, 1972. Ed. Hopwood. Arabian Peninsula: Society and politics, London.
- Eickelman, D. 1980. Religious knowledge in Inner Oman. Journal of Oman Studies, VI, 163-172. Peterson, J. 1978. Oman in the Twentieth Century: A Political Foundation of and Emerging State. London. Croom Helm.
- Wilkinson, J. The Immate Tradition of Oman. - ٢ Cambridge University Press, p.21.

٢- دائرة المعارف الإسلامية مادة سيرة

٤- الأغانى ج ١٤. ٢٧٠

Hinds, Magazi and sira in early Islamic scholarship la - ٥ vie du Prophete Mahmoet, Colloque de Strasburg, 1983, Paris.

Wilkinson, J. Ibadhi theological Literature. 1992. Ed. - ٦ Young M. Latham. J. Serjent, R. Religion, Learning and Science in the Abbasid Period. Cambridge University Press.

Michael Cook . 1981. Early Muslim Dogma. p52. - ٧ Cambridge University Press

٨- سالم الحارثي العقود القصية ص ١٤٥

٩- السيرة والحوادث تحقيق كاشف اسماعيل ج ١٩ ص ١٦٥

Wilkinson, J. 1987. The figh and early manuscript in - ١٠ Muscat collection, Arabian Studies, IV.

Wilkinson, J. Sources of Omani History . 1975. - ١١ Riyadh University.

Wilkinson, J. International journal of African Historical - ١٢ studies . vi 272-305.

١٣- غاروق عمر، مقدمة في مصادر التاريخ العماني ١٩٧٩، بغداد

١٤- كشف الغمة الجاسع لأخبار الأمة لمصنف مجهول تحقيق أحمد عبيدي ١٩٨٥

١٥- الرواس عصام سلسلة تراثنا ١٩٩٤، وزارة التراث القومي والثقافة

Michael Cook, 1981, Early Muslim Dogma, Cambridge - ١٦ University Press.

Das Kitab al-irga des Hassan b. - ١٧ راجع مقالته: Muhammad b. al-Hanafiyi, Arabica, vol.21, 1947.

Anfange muslimischer Theologie, Berurt, 1977.

Zwischen und Theologie, Berlin 1975.

١٨- عدد ويلكنسون ملاحظات مهمة للباحثين في المحطوطات العمانية والصعوبات المواجهة في ذلك انظر

John Wilkinson, Bio-bibliographical background to the crisis period in the Ibadhi Imamate of Oman, Arabian studies 111, p 139.

١٩- كثيرون ايدوا شكوكنا في صحة نسبة السيرة للنبي - عليه السلام - حيث إن النبي بدأ في ارسال الوفود في السنة ٨/٦٢٩، وتذكر بانها ختمت بخاتم النبوة والتي استخدمت في السنة ٦هـ، كذلك بيان أحد الشهود معاوية بن أبي سفيان ولم يسلم معاوية إلا في ٨هـ. ثم إن نسبة السيرة لا توجد في المصادر الأخرى

٢٠- امير الكندي اوريكر الأعداء تحقيق سيدة كاشف، بينما ويلكنسون يعتقد بان النص يوحي بان كاتبها ابا اسحق الحفري ولم يسلم السيرة لا توجد في المصادر الأخرى

٢١- مايكل كوك ابدى شكوك في رسالتي عبيد بن ابياس ناقشها في دراسته من حيث مدى موضوعية الرسائل حيث إن الأول للحديث عن عثمان وعلى والثاني عن عهده وولده الحسن فكيف يعتقد بان السيرة لا يجب ان تنسب الى ابن ابياس بل انها اقرب ما تكون لتقليد لرسالة الأصلية لجابر بن زيد لاحد الشيعة وانها تعود الى نتائج آخر العصر الأموي.

Michael Cook, Early Muslim Dogma . 1981. p 61-67. Cmbridge U. press.

٢٢- البرادي أبو القاسم رسالة في تنقيح كتب اصحابنا

٢٣- العبدلي أحمد الدولة العمانية الأولى ١٩٩٦ ص ١٢٤

٢٤- الساملي، نور الدين، تحفة الأعيان، ج ١، ص ١٥٨.

٢٥- ياقوت، معجم الأدياب، ج ١١٦، ٧٢.

٢٦- ياقوت، معجم الأدياب، ج ١٩٦ ص ١٥٦

لم يتبادر لمستشرق كتب في ألف ليلة وليلة ، أو مستعرب أو لعربي باحث شغفه المحكي، ان الطعام لا يظهر في الحكايات مكونا حياتيا اعتياديا. كما أنه لا يظهر فيها من مواصفات الحياة الواقعية فحسب: أي أنه ليس اللذة بمعناها الاجتماعي، على الرغم من مثل هذا الحضور. وإنما يشتغل في أصول تكويناتها بصفته الدافع السردي في أغلب الأحيان، فهو عندما يظهر اعتباطا في الحياة اليومية يجوز فيه ما قبل وما يقال، لكنه عندما يدخل في أصل الدوافع والأفعال يكون بنية سردية، تشتغل بطاقة ليست اعتيادية تقرب نتائجها من الموت. وكلما احتدم حضوره بطاقته الكبيرة اكتسب صفة الانساق. لكنه في حضوره الأوسع يشتغل في ألف ليلة وليلة بأكثر من دافع ووجه.

مجتمع ألف ليلة وليلة الطعام في الحياة الاجتماعية وفي تكوينات السرد

محسن جاسم الموسوي *

لون من الطعام هذا يصلح لهذا، ومن عنده (بلغم ورطوبة) مثلا فليتنجب كذا. أي أن مجتمع الخاصة شهد الاسراف من جانب والمعرفة الدقيقة بالطعام من جانب آخر في اتجاهين مختلفين يؤكدان شدة الترف.

ويورد ابن النديم في الفهرست وكذلك المسعودي في مروج الذهب وأخبار الزمان أسماء مؤلفات وكتابات كثيرة في أدب النديم والمسامرة والطبيخ: وإذا كان الوراق قد افرد كتابا للطبيخ والأغذية، وذكرت كتابات أخرى ليوסף بن ابراهيم الكاتب وللخليفة ابراهيم بن المهدي ولجحلة البرمكي وغيرهم، فإن مثل هذه الاهتمامات تعرض لترف آخر يرافق الحياة الحضارية وتعقيداتها وبشغف المعنيين بتفاصيلها اليومية وبما يدور في المجالس بشأنها، وإذا كانت أدب النديم والطعام تقدر ما هو خاص بطرائق الأكل وآدابه ومستوياته وعلاقة ذلك بالقائمين عليه والداعين له، فإن تفاصيل الأطعمة ومحاسنها ومضارها ليست قليلة في الأحرى.

وكان البغدادي محمد بن الحسن بن محمد بن الكريم البغدادي قد أقام من هذه في كتابه الطبيخ (٦٢٣هـ)، فكان معنيا بأدب المائدة وبأنواع الأطعمة مستعيدا في بعضها ما

ولربما تقوت بعض قراء حكايات ألف ليلة وليلة طبيعة العناية بالأطعمة، والتي تنكرر في كل حكاية فيها المجالسة واللقاء. فعل الرضم من الدلالة الاجتماعية لمثل هذا التكرار، قمة أعراف خاصة تشتد في عصر ما بخصوص الطعام وآدابه وهرهونة (الترف). أي أن السرواة الشعبيين يشيرون مستمعهم بما يعرفون من طعام ويغنون فيهم هذه الرغبة من بين الرغبات الأخرى في الجنس والشهوة والمال فيقدمون لهم في الكلام تعويضا عما يحرمون منه وينظرون إليه أو يتشوقون من بعيد له على أنه من (مزايا المجتمع الخاص)؛ يكنهم أي الرواة يستعينون على ذلك بما يسمعون أيضا أو يقرأون عنه على أنه من (آداب) ذلك المجتمع وحياته وسلوكه ولهذا كان كشاحم المتوفى في (٣٦٠هـ) يخصص الكثير لآداب الطعام والمنادمة في أدب النديم بينما تجتمع معلومات مفصلة عن ذلك في كتاب الطبيخ للبغدادي محمد بن الحسن المكتوب سنة (٦٢٣هـ)^(١). وبينما تعصر الموائد وتكثر وتتعدد وتأخذ عن المجتمعات الأخرى كذلك التي حال ذكرها دون اقدام الحجاج على ولائم في زواج ابنه لم يسمع بها ولم تجر لأحد قبله، كان المأمون حريصا على (صحة) الأكل لا تنوعه. وعندما تغدى عنده بعض الفقهاء كان يقول في كل

لا ناقد وأستاذ جامعي من العراق يقيم في تونس

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩٩ - تونس

ويستغل الطعام في ألف ليلة وليلة على أنه من دلائل العيشة الرغيدة، فهو يسبق الشراب والجماع في بعض الحالات، إذ تقول الصبية البغدادية في ليلة زواجها في حكاية العمال والثلاث بنات (فاخذت محبته بمجامع قلبي وقدموا لنا السمطاء فاكلنا وشربنا حتى اكتفينا ودخل علينا الليل فآخذني ونام معي على الفراش وبتنا في عنق الى الصباح - الليلة ١٧، ص ٤٨).

وعندما تصف الليلة ٢٤ الخياط في بلاد الصين وهو (مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب.. ويخرج هو وزوجته - ص ٧٢) فإن واحدة من علامات (انيساطه) هو الطعام (فاشترى سمكا مقليا وخبزا وليمونا وحلاوة).

وهذا الشاب التاجر (الليلة ٢٦، ص ٧٨) لم يمكث طويلا عند لقاء العشيقة الصبية حتى (قدمت له سفرة من أفرح الألوان من محمر ومرقق ودجاج محشي) ، ولم يتحقق الاضطجاع الا بعد الطعام والمداوم (فأذا هي حضرة كاملة فشربنا الى نصف الليل).

لكن الطعام في مجالس اختيار العشق يختلف عما هو عليه في مجلس الجماع ولهذا كانت ابنة دليدة في حكاية عزيز وعزيزة مثلا (الليلة ١١٦، ص ٢٤١) تضع له الطعام في البستان وتراقبه عن بعد لعرقه أيهما يشغله معدته أم قلبه (فلما وصلت الى ذلك المكان وأطعمت نفسي بالوصال فاشتبهت نفسي الأكل فتقدمت الى السفرة وكشفت الغطاء فوجدت في وسطها طبقا من الصيني وفيه أربع دجاجات محمرة ومتبلة بالبهارات وحول ذلك الطبق أربع زبادي واحدة حلوى والاخرى حب رمان والثالثة بقلارة والرابعة قطائف).

وانتبه عدد من قراء ألف ليلة وليلة ودارسيها من الغربيين الى انهماك الرواية في وصف الأكل، ولربما كان صحيحا ان المستمعين يحرصون على مثل هذا الوصف لما فيه من تمويض لشهيتهم التي تتوق الى ما خلف الجدران والأسوار حيث هناك ما يتصورونه من الحياة الأخرى المترفة الغنية الباذخة. وهكذا كلما وصف الراوي مشهدا بالغ في تعدد الأكلات وأنواع ما يدخل في تكوينها. وحتى عندما لا يكون بصدد جلسة الطعام نفسها يبالغ في مثل هذا الوصف، فتمة علمان ، فقير مدقع وغريب شان عالم العبد الأسود في حكاية الملك المسعود، وآخر غني مترف جميل وغامض هو الآخر شان عالم البنات في قصة العمال والصبايا الثلاث ففي القصة الأولى كانت الأكلة لا تعدو (بقية عظام فيران مطجن)، أما في الثانية فإنها اشتملت على ما يلي

- ١ - مرققة زيتونية.
- ٢ - فاكهة ، كالتفاح والسفرجل والخوخ والياسمين

جاء عند السوراق وكشاجم. ومن الواضح أن المجتمعين الخاص والعام كانا يتسابقان في تكوين آداب المائدة وأنواعها، وإذا كانت الخاصة تستعين بالقديم والجديد والاتي من الأم الأخرى افرادا وجماعات في تكوين مفاهيمها وعاداتها وأنواع طعامها ، فإن العامة كانوا يتوقون أيضا الى الصعود والتخلق بما درجت عليه الخاصة. ولهذا كانت الجواني والقيان ينفردن بعناية خاصة بالطعام وأماكن إعدادها. والأهم من ذلك أن الانهماك في الطعام كان يجاري ترفا خاصا واسعا من جانب الخاصة، كما أنه كان يعبر عن قلق هائل يجري التعويض عنه وحرفة بالطعام الذي شغل مساحة واسعة من اهتمامات الناس.

وإذا كان الناس على دين ملوكهم يشاكلون أزمانهم، فإن البهجة في الطعام والشراب أصبحت عند بني العباس غاية لذاتها، حتى كان الأدب غارقا فيها، يتجسد فيها المأكول والمشروب والمنشوم والمحبوب، إذ تجتمع هذه جميعا بين المنادمة والجماع، ويروي عن الرشيد انه مر بدير مرأى فاستحسنه وأعجبه اشرافه على بساتين حسنة، ورياض مؤنقة بهجة، فنزله وأمر أن يؤتى بطعام خفيف، فاكل وشرب ، ودعا بالنساء والمغنين وخرج إليه صاحب الدير، وكان شيخا كبيرا هرمًا، فوقف بين يديه ودعا له، واستأنه أن يأتيه بطعام الدير، فأذن له في ذلك فاتاه باطعمة لطيفة مختصرة في آنية نظيفة، فكان ذلك في نهاية الحسن والطيب، فاكل منها كثيرا واستطابها، وأمر الشيخ بالجلوس فجلس بين يديه. فأقبل عليه الرشيد بوجهه وسأله فحدثه، واستنظر حديثه ، ثم قال هل نزل بك في هذا الدير أحد من بني أمية قال نعم أصلح الله مولاي أمير المؤمنين، قد نزل بي ها هنا الوليد بن يزيد ومعه أخوه الغمر، فجلسا في هذا الموضع الذي جلس فيه مولاي أمير المؤمنين، فقدمت إليهما طعاما، فأكلا وشربا وغنيا وطربا، فلما أخذ الشراب منهما ، وشب الوليد الى ذلك الحوض ، وكان مملوءا شرابا، فكرع فيه، وفعل مثل ذلك أخوه الغمر، حتى سكرا واناما مكانهما. فلما أفاق الوليد من سكره أمر بالحوض فعملي في دراهم (٢) أما تعليق الرشيد فهو هاجس الحكم عندما ينبني وجهة على المقارنة بما سلف، إذ قال

(أبى بنو أمية إلا أن يسبقونا الى اللذات سبقا لا يجاوزهم فيه أحد).

لكن الخلفاء الذين جاءوا بعده سعوا لمثل هذا التجاوز، حتى فاضت الكتب بمظاهر الترف وتشدان اللذة كما فاضت له والسابقهم بنشدان تثبيت أركان الحكم وتصفية الخصوم الغليظين والمحتلمين حسب ما يرد من سعاليات (٣)

والخيار والليموني و(اترنج) ومرسين وريحان وتمر حنا
واقحوان و(منثور وسوسان) وزنبق وشقائق النعمان،
ونفسج وبهار ونرجس وجلنار ، مع أنواع من كل صنف.

٣ - لحم ضأن.

٤ - (آلة السكريات) عصغور مالح وزيتون مفشوخ
وزيتون مكسر وطرخون وقديريس وجبن شامي ومخللات
مخللة وبهار ومخللة.

٥ - قلب فستق وزبيب وقلب لوز وقصب عراقي وملبن
بلبكي وقلب بندق وحمص.

٦ - حلوى قاهرية ومشبك بيلقانية وقطايف بالمسك
محنشة ودلالات أم صالح (مرخية) و(سكب عثمانية)
ومقرضة وصابونية وأقراص ومأمونية وأمشاط العنبر
وأصابيح (بانيد) وخبز الأرامل وبسندود ولقيعات القاضي
(وكل واشكر) و(قميقات الطرغا وكشيكات الهوى).

٧ - عطاريات: ماء نوفر (البولجين سكر) وماء ورد
ومسك و(حصا لبنان) وعود وقطع عنبر وفانوسيات شمع
وطوافا (٤).

ومثل هذه (تتكامل) جميعا لإيجاد مجلس طعام لا
ينسى الراوي أن يبرزه بما لذ وطاب من الأكل والشراب
المتوافر في مثل هذه البيوت.

صناعة المطبخ هوية في المحكي:

ولم تكن (زبدية حب الرمان) التي يقدمها حسن
بدرالدين في سوق دمشق لابنه عجيب وخادمه أكلة غريبة،
مادام الوراق وغيره قد أفردوا أيوايا للحماضيات
والرمانيات أي الأطعمة التي يساق فيها ماء الرمان مثلا
فتكتسب طعمها الخاص الذي جعلها تقرر بأسماء بعض
الخلفاء ورغبتهم كالمأمون (الباب ٥٨ عند الوراق) (٥).

لكن مثل هذه الوصفة قد تصبح خاصة جداً لدرجة
الامتياز، وهو ما كان متداولاً في حينه أزاء بعض الأكلات،
فكما عرفت بدعة خادم إبراهيم بن المهدي بالسكباغ يمكن أن
تعرف أم حسن بدرالدين بالرمانيات، والأهم في الحكاية
المذكورة (الليلة ٢٢، ص ٦٧) هو أن عجيباً يرى ما تناوله
من طعام أحسن بكثير مما تعد له جدته. ولما كانت وحدها
صاحبة السر والصفة عرفت أنه لا يوازئها غير ابنها في ذلك.
أي أن الأكلة المذكورة أصبحت حافزاً في الفعل، ولأنها كذلك
سأقت الفاعلين نحو الحدث، وحققت مشهد التعارف الذي
لربما يبقى بعيد المنال جراء تباعد الأمكنة بين مصر والبصرة
ودمشق. ومثل هذا الحافز. أي الأكلة الموصوفة المقرنة
باسم دون غيره، لا تكتسب قيمتها السردية بصفتها حافزاً

دون مثل هذا الوعي بقضاءات الطعام والعناية به في العصر
الوسيط. وقد تبدو بدون ذلك مجرد حافز مصطنع، لكنها في
سياقها التاريخي تكون أكثر فاعلية.

وتظهر أكلة حب الرمان في الحكاية المذكورة باللوز
والسكر (ص ٦٧)، وتصحب بشراب فيه الثلج والسكر أيضاً
فتنافس طيبخ جدة عجيب وتقدم عليها، حتى أنها عندما
أرسلت الخادم للمجيء بزبدية رمان جاءته مختومة
(بالمسك وماء الورد) - فذاقها ونظرت حسن طعمها
وجودته فعرفت طبابخها فصرخت ثم وقعت مغشياً عليها -
(ص ٧٠).

وبينما يظهر الطعام في الف ليلة وليلة من مواصفات
العناية والاكرام ومن الجاه ومن شروط الراحة ومستلزمات،
فإن الكتب الكثيرة المكتوبة فيه طيلة المرحلة العباسية
والقصاد التي قبلت بحقه تدعو المرء الى التأمل، فهذا مجتمع
مترف يرى في التفتن ضرورة، وله من الوقت وراحة البال ما
يتيح مثل هذا التفتن الكثير. ولهذا يقول البغدادي بعدما
ينتقد سابقيه ممن كتبوا في الطيبخ (أن ملاذ الدنيا تنقسم
سنة أقسام وهي المأكول والمشروب والملبوس والملكوك
والمشعوم والمسموع. وأفضل هذه الأقسام وأهمها المأكول.
إذ كان هو قوام الأبدان ومادة الحياة) (٦). وبينما كان
الواثق معروفاً بالعناية بالأكل، فإن الخلفاء كافة كانوا
يحرصون على انتقاء الطباخين ومعرفة الأكلات المفضلة
ومتابعة ما لدى الأمم الأخرى في هذا الباب. وأنا كان المأمون
حريصاً على التدقيق فيما يناسب الصحة والبدن من الطعام،
فإن الآخرين يتباهون في الرغبات. وكان الرشيد يتابع
نظافة المطبخ بنفسه، والتصقت بعض التسميات
والاهتمامات بالخلفاء العباسيين، كما يذكر الوراق، ويعود
سبب ذلك إما الى شيوعها في حينه، أو لرغبتهم فيها، أو
لوجود طباخين لديهم يتقنون دون غيرها، فهذه بدعة
طباخة إبراهيم بن المهدي تتفن السكباغ (من اللحم البقري
والغصني والدجاج) بنسب دقيقة جداً بعدما كانت هذه أكلة
كسرى أنوشروان المفضلة، كما يقول الوراق في الباب ٤٩.
وكان ابن المعتز يبالغ في وصف الكوامخ ويقلد ذلك كثيراً،
بينما أعدت أرزية ساذجة للواثق وأخرى باللبن للمعتك
(الباب ٥١).

ولإبراهيم بن المهدي ولع بالطعام، وهو موصوف بهذا
الولع حتى كانت سمعته مثلاً تندر المأمون الذي يراه بعيداً
عن العشق وهو على هذه الحال. فهو يتقن (المضلية) من لحم
الحمل (الباب ٧٠)، وله في المبهقات الكثير الذي تقدر له
الصفحات. وهناك ما أعد للمعتصم في اللوزينج (الباب ٩٩)،
والهليليات للمهدي، وللمعتكفي أكلة خبيص بالجوز (٩٦)،

وسميت أكلة فالوذج بأكلة الخلفاء (٩٢) حسب ما ورد في توصيفها. وعرفت طريقة شي الحملان في التتور ليحيى بن خالد (الباب ٨٧)، فتميزت وشاعت. بينما أعدت (الطباخية) له أيضا، وكذلك بطريقة أخرى من قبل طباخة الوثائق (٨٦). وهناك قلايا من اللحوم والالبان أعدت للمعتمد (٨٤)، ومقلوبات ومدققات من اللحوم أورد صفتها اسحق بن الكندي (٧٨). ولاسحق بن ابراهيم الموصلني شأنه في هذا الميدان، فله في صناعة السوادج والمخللات الكثير (٧٤)، وله أيضا نباطية يلحم الدجاج، وتارباجة (٦٧). وعملت للمامون حماضيات ورمانيات (٥٨)، وعملت له زيرباجة من فروج وصفت بإسهاب وأناة. وهناك مشروبات كمشروب التفاح الذي خص به المتوكل (٢٤) (٧).

ولا يمكن أن تبدو المكانة الكبيرة للطعام في حكايات ألف ليلة وليلة محض ردة فعل على الجوع فعلى الرغم من صدق ذلك، إلا أن الانهماك في الطعام يتجاوز هذا الحد فيصبح ولعا لحاله، وبينما يعرض المغربي لجود بن عمر المصري أن يختار له ما يشاء من أدوات السحر العديدة كالمحلاة والخاتم والسيف والخرج وغير ذلك، كان جودر يتذكر أمه في تلك اللحظة، مرمية على قارعة الطريق تستجدي، فيطلب الخرج المسحور الذي تتلف الكف الداخلة فيه كل ما تشتهيهِ النفس. وهكذا كان المغربي يقول له (مسكين هذا ما يغيديك بغير الأكل)، الليلة ٦١٥، ص ٩٥ ج ٢، لكن جودر يصر على ذلك حسب، فكان أن عبث قليلا بطبقات أمه البسيطة ليربها كيف تاتيهما الأطباق الشهية المختلفة.

تقول الأم : يا ولدي أريد عيشا ساخنا وقطعة جبن.

فجيحها. أنت من مقامك اللحم المحمر والفراخ المحمرة والأرز المفلفل ومن مقامك الخبز المحشي والقرع المحشي والخروف المحشي، والضلص المحشي والكنافة بالمكسرات وعسل النحل والقطائف والبقلاوة.

أي أن الخيار يصبح مناسبة للتلذذ بذكر الأطعمة والحلوى التي يشتاقي إليها الحكاة والمستمعون.

أكلات العرب

أي أننا بإزاء واقع متمدد جديد يتنافس لذاته في المشروب والمأكول والمشموم والمحبوب. كما يكتب السري الرفاء في كتابه قبل وفاته (٣٦٢هـ)، فيحقق له الجاه هذه الرغبة وتأتيه الثروة بهذا الاسراف، بينما يطل الرواة على الواقع المترق فينقلون ويضيفون ويبتكرون لتغذية ذهن العامة والامر طري وجديد مقاربة بما عرفته العرب في القديم.

فأطعمة العرب معدودة، قليلة التلوين، فهناك الوشيقية من اللحم (اغلاء) الصفيف (القديم) البربكية (بر وتمر مطبوخ) الببسية (المخلوط بغيره وبالسمن أو الزيت) العبيثة (مطبوخ مخلوط فيه جراد) البغيت والفليت (طعام مخلوط بالشعير) البكيلة (دقيق مخلوط بالسويق مبلول بماء أو سمن) الفريقة (من اللبن) المضيرة (مطبوخة باللبن الماضر الحامض) الهريسة (الطعام المهروس) العصيدة (طعام معصود من الدقيق والسمن) الرغيدة (اللبن الحليب المغلي المخلوط بالدقيق) الحريرة (الحساء من الدسم والدقيق) السخينة (حساء) الكيس (دقيق عليه ماء) الفالوذج (البر والعسل والسمن) المصوص (لحم منقوع في الخل ومطبوخ) وهناك ما كثر وتكون وتتنوع من السمك والطيور (٨) لكن اختلاط العرب بغيرهم قاد الى تنوع المائدة وكثرة صنوفها، وهو ما يرد في ألف ليلة وليلة. وعندما قيل لشرير القاضي (أيما طبيب التوريق أو الجوزينق؟ فقال: لا أحكم على غائب). فإنه لم يكن يشير الى ما يريد في تلك الاثناء فحسب. فالنادرة تشر أصلا الى غرابة هذه الأكلة وجدتها وندرتها، كما هو شأن أنواع عديدة من الحلوى والطبخات، ومثله سؤال بن شامك عن طبخ الكركي، فقال الحجام: سكباجا، والسكباج طبخة من اللحم والخل والتوابل كانت شائعة ومعروفة في بغداد في العصر العباسي.

ولم يكن الحكي في ألف ليلة وليلة يتخلل في انساقه في ذكر الطعام، إذ تمتد هذه في مكونات كلام العامة، مختلطا بغيره مبرويا أو منقولا أو مختلطا، ولهذا تجيء القرائن مكتنزة وضاجة بالحياة وبكل ما تتشكل منه هذه في حياة العامة. وكان الطقطقي من بين المتأخرين الذين يرون انشغال الملك بمثل هذه التفاصيل شائنا، إذ يقول في الفخري (وما لا يليق بأملك الكامل، الافاضة في مجلسه في وصف الطعام والنساء لئلا يشارك بذلك العامة، لان العامة قد قنعوا من عيشهم باليسير واقتصروا عليه وتركوا الامور الكبار، فإذا أرادوا أن يفيضوا في حديث لم يكن لهم الا وصف أنواع الأطعمة ووصف أصناف النساء) (٩). وللعامّة كلام يتجنبه الخاصة، ولهذا كان الفضل بن يحيى سريعا في رد الأصمعي عندما قال للرشيد (سقطت على الخير يا أمير المؤمنين) «سقط الله نكف وعينك، ما هكذا يخاطب الخلفاء» (١٠).

قصص الخليفة : من (لهو ولذات):

لكن الخلفاء كانوا يشاغلون أنفسهم بذكر الطعام والنساء ، كما يروي السعدي، وكانوا يتمددون في الاستماع والاصغاء كلما انتهوا من مهمة ما . بينما كان آخرون منهم كالمستكفي يطلبون من الذماء وصف الطعام شعرا ، ويتباري آخرون أمام الأمير في وصف الجواري والغلمان، وتتفنن في أيام المتوكل ضروب الغزل بالغلمان والجواري والمحظيات، لكن الطعام ازداد حضورا في الحياة، كما هو الكلام، كما تدل الكتب والقصائد المؤلفة التي يرد ذكرها في كتاب السري الرفاه وغيره، بحيث لا تبدو انها مكات القلندري الثاني في وصف الطعام غريبة أو طارئة على الرغم من أن الماكولات الواردة فيها (كالقبول والفراخ) هي من اهتمامات العامة، ولا تقتن بحية البلاط ضرورة. يقول في القصيدة التي أوردتها طبعة (لايدن، برل، الليلة ٤٩، ص ١٧٢).

عج بالغرانيق في ريع السكايجي
واندب لفقد القلايا والطهايج
واندب بنات القطا مازلت أندبها
مع الفراخ المطجن والفرايج
يا لهف قلبي على لونين من سمك
على رغيفين من خبز المعاريج
وقد تقلت عيون البيض من كمد
على المقالي بتصرير وتوهيج
له در الشوا ما كهن أطبه
والبلق يغمس في خل السكاريج
ما هزني الجوع الا بت معتكفا
على الهريسة في ضو الدماليج
يا نفس صبرا فإن الدهر ذو غير
إن ضاق يوما غدا يأتي بتفريج

لكن تحفظات مؤلف الفخري لم تكن تسندها حياة البلاط على الرغم من أن الترف الشديد أوجد أدابا خاصة معروفة نقلت عنها كتب التاريخ ودعمتها كتب التهذيب وأداب الطعام والشراب والمائدة. إذ كانت هناك قصائد في وصف الطعام لابراهيم بن المهدي، الخليفة المغني وغيره. ويمكن أن تؤخذ هذه في سياق نقده لبني العباس، انهماكهم في الدنيا والملذات، وما يعنيه ذلك من تحولات في اللغة. كما يمكن أن تؤخذ هذه في سياق ثان، عندما تعرف عنهم سعيهم لبلوغ أفكار العامة وحياتها، بطرا مرة وتفننا سياسيا مرة أخرى، ومهما كان الأمر فإن لابراهيم المهدي قصائد عديدة

في الطبخ، يصف في أدناه منها طبيخا. سماه النرجسية:

يا سايلى عن أطيب المأكّل
سألت عنه اليوم غير جاهل
خذ يا خليلي أضلعا من لحم
ولحم فخذ بعده وشحم
فقطع من اللحم السمين الرطب
واغسله بالماء القراح العذب
واطرحه في الطابق فوق النار
ثم أقله بالرب والابزار
حتى اذا ما صار فيه أحرا
قطع عليه بصلا مدورا
وبصلا رطبا طريا أخضرا
والق عليه سذبا وكزيرا
واسقه مريا وزنجيلا
وفللا من بعده قليلا
وأضف عليه بعده هليونا
وافقص عليه بيضه عيونا
مثل نجوم الفلك المنيرة
وزهرة النرجس مستديرة
وأدر عليه قطع السذاب
وبعضه قد قام بانتصاب (١١)

ولم تغب عن الرواة اوضاع الترف والتوتر السياسي في آن واحد، فالأخير يولد القلق، ويدفع الى التسلية والترفيه المؤقت، فيكون الانهماك في مظاهر الترف مبالغا فيه، فتكثر هذه وتصبح واقعا في (العالم الخاص) الذي لا علاقة له بعالم العامة ضرورة.

وينقل السعدي في مروج الذهب مثلا عن أبي اسحق ابراهيم بن اسحق المعروف بابن الوكيل (١٢).

كان المستكفي في سائر أوقاته فزاعا وجلا من المطيع أن يلي الخلافة، ويسلم إليه فيحكم فيه بما يريد، فكان صدره يضيق لذلك، فيشكو ذلك في بعض الأوقات الى من ذكرنا معن كان يالقه من ندمائه فيشجعونه ويهونون عليه أمر المطيع، الى أن قال لهم في بعض الأيام: قد اشتبهت أن نجتمع في يوم كذا فننتذكر أنواع الأطعمة وما قال الناس في ذلك منظوما، فاتفق معهم على ذلك، فلما كان في اليوم الذي حضروا أقبل المستكفي فقال هاتوا ما الذي أعد كل واحد منكم؟ فقال واحد منهم قد حضرتي يا أمير المؤمنين إبيات لابن المعتز يصف سلة فيها سكارج كوامخ، فقال (هاتها، قال :)

أمتع بسلة قضبان أتك وقد

حفت جوانبها الجامات أسطار

فيها سكارج أنوع مصففة

حمر وصفر، وما فيهن إنكار

فيهن كامخ طرخون موهرة

وكامخ أحمر فيها وكبار

أعطته شمس الضحى لونا فجاء به

كأنه من ضياء الشمس عطار

فيهن كامخ مرز نجوش قابله

من القرنفل نوع منه مختار

وكامخ الدار صيني فليس له

في الطعم شبه، ولا في لونه عار

كأنه المسك ريحا في تسمه

حريف في طعمه والريح معطار

وكامخ الزعتر البري إن له

لونا حكا لهدينا المسك والقار

وكامخ الثوم لما أن بصرت به

أبصرت عطرا له بالأكل أمار

كان زيتونها فيها ظلام دجى

في الجنب منه من المقور أسفار

إذا تأملت ما فيهن من بصل

كأنهن لجين حشوه نار

وسلجم مستدير القذ خالطه

طعم من الخل قد حازته أسطار

كان أبيضه فيه وأحمره

دراهم صفت فيهن دينار

في كل ناحية منها يلوح لها

نجم إلينا بضوء الفجر نظار

كأنها زهرة البستان قابلهما

بدر وشمس وإظلام وأنوار

وليس مهما أن يكثر الوصف ويتعدد، لكن استدعاء

الخليفة المستكفي لهذه (الجونة) و(يعنيها على هذا

الوصف) يعني ضربا من الرفاه والتفكه الذي يعالج وضعا

نفسيا لدى المستكفي كما جاء من قبل. أما اصحاب الوصف

فلا ينشغلون بهذا التفصيل ليكونوا أهلا للمجالسة

والمنادمة فحسب، ولكن لأنهم يحيون هذه الفضاءات

وينتمون إليها، ويسعون إلى الاستزادة في المعرفة

بخصائصها. وما تحويه النصوص من تفصيل يشير إلى أن
الشعر بات مكملا للطعام، يستدعيه إليه ويقدمه ثانية إلى
الآكلين الراغبين المستمعين، عدة تستكمل أخرى يذوب فيها
الواحد في الآخر. وهذا هو محمود بن الحسين كشاجم يضع
معرفته بـ(الجونة) شعرا، وكأنه يخلط الماكول بالمسموع في
وصفة تتناغم مع تلك الفضاءات وتكون عدتها الخاصة التي
تأنتينا سردا، عارضة للموجود، ومستدعية للرغبة، ومثيرة
للشهوات^(١٢).

متى تشط للأكل
وقد زينها الطاهي
فجاءت وهي من أطيب
فمن جدي شويناه
ونضدنا عليه نعت
وفرخ وافر الزور
وطيهوج وفروج
وسنوسجة مقلو
وحمرء من البيض
وأوساط شطيرات
يولدن لذي التخمه
ترنج بكور الد
وحريف من الجبن
وطبلع كاللأع في
وخل ترعف الأنا
وباذنجان بوران
وهليون وعهدي بـ
ولوزينجة في الدهر
فقد أصلحت الجونة
لنا أحسن ما زينه
ب ما يؤكل مشحونه
وعصبتا مصارينه
مع البقل وطرخونه
أجدنا لك تسمينه
أجدنا لك تطجينه
ة في إثر طردينه
إلى جانب زيتونه
بزيت الماء مدهونه
جوعا ويشهينه
د بالعبر معجونه
به الأوساط مقرونه
سموط الغيد مكنونه
ف منه وهي تختونه
به نفسك مفتونه
بك تستعذب هليونه
ن والسكر مدفونه

لكن (الجونة) لا تستكمل عدة إلا وقد اقترن الطعام
بصنوف اللذة الأخرى، فكان كشاجم يقيم هذه الصلة بين
الماكول والمسموع والمرئي، من غناء ورقص وخمر:

(وعندي لك رستيج
وساق وعدت بالوص
له شدة الحاظ
وقمري يغنيك
ألا يا من لمخزون
فما عذرك في أن لا
ة مطبوخ وقنية)
ل منه عطفة النونه
وفي ألفاظه لينه
لحونا غير ملحونه
نأي عن دار محزونه
تري من سكره طينه

ولابد للخبز الذي يأتي به المسعودي في مروج الذهب من أن
يتوضع بين تعليقات الخليفة، لكي يكون استناده قائما داخل
خطاب اللذة والمنادمة الذي هو خطاب السلطة الآن، فيضيف

فقال المستكفي: أحسنت وأحسن القائل فيما وصف ثم أمر بإحضار كل ما يجري في وصفه مما يمكن إحضاره، ثم قال: هاتوا من معي شيء في هذا المعنى؟ فقال آخر، في هذا المعنى: لاين الرومي في صفة وسط.

ياسائلي عن جميع اللذات سألت عنه أنعت النعات

وتعطي القصيدة في تقديم وصفة كاملة تؤكد انصراف الشاعر الى المشاركة في طقوس الحياة:

خذ يا مريد المأكّل اللذيذ جرد قتي خبز من السميد
لم تر عينا ناظر مثليها فقشر الحرفين عن وجهيها
حتى إذا ما صارتا طفاطفا فاضف على أحدها تقايفا
من لحم فروج ولحم فرخ تذوب جودا باها في النسخ
واجعل عليها أسطرا من لوز معارضات أسطرا من جوز
إعجامها الجبن مع الزيتون وشكلها النعنع بالطرخون
حتى ترى بينها مثل اللبن مقسومة كأنها وشي اليمن
واعمد الى البيض السليق الأحمر فلهم الوسط به وفر

لكن الوصف لا يستقيم بدون التشديد على القصد من وراء الوصف، فالشعر هنا يبتغي العرض بما يعني الحضور، ومتى ما حضر الموصوف استحق الفعل. أي أن الوصف هنا استخدام للرغبة ودعوة لها

ومتع العين به مليا وامسك بنابيك وأكدم كدما
وأطبق الخبز وكل هنيا تسرع فيها قد بنيت هدم

وكلما جرى استدعاء أكلة موصوفة بدت القصيدة معنية بالمخاطب، داعية إياه الى الفعل، فلا خطاب بلا شريك، وهكذا يذكر صاحب الخبر ما يقول اسحق بن ابراهيم الموصل في صفة سنبلوسج

ياسائلي عن أطيب الطعام سألت عنه أبصر الأنام
أعد لي اللحم اللطيف الأحمر ففقه بالشحم غير مكر
واطرح عليه بصلا مدورا وكرنا رطبا جنيا أخضرا
والق الذاب بعده موفرا ودار صيني وكف كزبرا
وبعده شيء من القرنفل وزنجبيل صالح وفلفل
وكف كمون وشيء من مري وملء كفسين بملح تدمر
فدقه يا سيدي شديدا ثم أوقد النار له وقودا
واجعله في القدر وصب الماء من فوقه واجعل له غطاء
حتى إذا الماء فنى وقلا ونشفته النار عنه كلا
فلفه إن شئت في رقاق ثم احكم الأطراف بالالزاق
أو شئت خذ جزءا من العجين معتدل الثريك مستلين
فاسطه بالسويق مستديرا ثم اطفرن أطرافه تغفيرا
وصب في الطابق زينا طيبا ثم أقله بالزيت قلي عجا

وضعه في جسام له لطيف ووسطه من خردل حريف
وكله أكلا طيبا بخردل فهو ألد المأكّل المعجل

لكن وصف الطعام لا يقلل ترغيبا عن استدعاءات المشروب، ففوة تأثير المأكول معترف بها، لكن هذه القوة قد تنتهك خطاب الشريعة الظاهر فتناقض أو تتمنى إزاحتها. وهكذا جاء في قصيدة كشاجم في وصف هليون:

كأنه من فوقه حين لبد شرارك تبر أو لجين قد مسد
فلو رأها عابد أو مجتهد أظفر عما يشتهيها وسجد

وكلما جرى مثل هذا الترغيب صعب الاحضار، وتعالى الخطاب على الموصوف، فيقول المستكفي

هذا مما يتعذر وجوده في هذا الوقت بهذا الوصف في هذا
البلد، إلا أن تكسب الى الإخشيدي طمع يعمل إلينا من ذلك
البر من دمشق، فانشدونا فيما يمكن وجوده.

قال آخر: يا أمير المؤمنين، لحمد بن الوزير المعروف بالحافظ الدمشقي في صفة أرزية:

لله در أرزة وافي بها طاه كحسن البدر وسط سماء
أنقى من الثلج المضاعف نسجه من صنعة الأهواء والأنداء
وكانها في صحيفة مقدودة بيضاء مثل الدرة البيضاء
بهرت عيون الناظرين بضوئها وترك ضوء البدر قبل مساء
وكان سكرها على أكتافها نور تجسد فوقها بضيء

فالوصف هنا يتطابق مع الموصوف، لا رغبة لدى الحافظ الدمشقي قائلة في استخدام ما يتعالى عليه، ولهذا يسهل تحويل الموصوف الى حاضر، بدون مشاكسة أو خرق كذلك الذي اندس في قصيدة كشاجم. ومثل قصيدة الدمشقي ما قيل في وصف الهريسة:

ألد ما يأكله الإنسان إذا أتى من صيفه نيسان
وطالت الجديان والخرفان هريسة يصنعها النسوان
لمن طيب الكف والانتان يجمع فيها الطير والحملان
وتلتقي في قدرها الأدهان واللحم والالية والشحان
وبعده إوزة سمان والحنطة البيضاء والجلبان
وبعد هذا اللوز والابسان جودها بطحنة الطحان
وبعد الملح وخونجان قد تعبت لعقدها الأبدان
تحجل من رؤيتها الألوان إذا بدت يحملها الغلمان
تضمها الصحيفة والخوان وفوقها كالبقر خيزران
يمسكه سقف له حيطان مقبب وماله أركان
أبرزها للاكل الولدان تفر من هيسها العينان
والمرء فيها فله مكان يؤثرها الجائع والشبعان

ويشتهيها الأهل والضييفان لها على أضرابها السلطان
تصفوها العقول والأذهان وانتفعت بأكلها الأبدان
والآيات الأخيرة تأتي بالماكل الى المقبول، حيث يجري
تأكيد الفائدة، وهو ما لا يتناقض أو مع ما قيل في صفة الطعام
والحاجة اليه، لكن وصف المضيرة يبتغي بلوغ القصد نفسه
بطريقة أخرى

إن المضيرة في الطعام كالبدن في ليل التهام
إشراقها فوق المواء كالضياء على الظلام
مثل الهلال إذا بدا للناس في خلل الغمام
في صحفة مملوءة للناس من جزع التهام
قد أعجبت لأبي هريرة إذ أتت بين الطعام
حتى لقد مال الهوى بهواه عن طلب الصيام
ولقد رأى في أكلها حظاً فساد بالقيام
ولقد تنكب أن يكون مؤكلاً عند الامام
اذ ليس ثم مضيرة تشفي السقيم من السقام
لا غسرو في إتيانها من غير إتيان الحرام
فهي اللذيذة والغريبة والعجيبة في الأنعام

فالوصوف لا تتأكد هيئته وقيمه بدون موضعه
داخل الخطاب المقبول، فالأكلة ناعمة ومغرية لكنها خلو من
احتمالات التائيم. وهكذا تدخل في عدة المأكول وفي خطاب
الطعام بيسر يرتضيه الجميع.

وحتى عندما يأتي وصفان لأكلة واحدة، فتنة ما
يتشده القائل في كل واحد، فوصف محمود بن الحسين
للجوازبة ينتهي بالتشديد على أثرها في الأكل لدرجة تستدعي
مقارنة فعلها بفعل مقابل هو الأمن لدى المؤمن

جوازبة من أرز فائق مصفرة في اللون كالعاشق
عجيبة مشرقة لونها من كف طاه يحكم حاذق
نسبجة كالنبر في حمرة وردية من صنعة الخالق
بسكر الأهازج مصبوغة فطعمها أحلى من الرائق
غريفة في الدهن رجاجة تدور بالفخ من الدائق
لبنة ملمسها زبدية ورجمها كالغدير الفائق
كأنه في جامها إذ بدت تزهو كالكوكب في الفاسق
عقيفة صفرها فاقع في جيد خرد بضة عاتق
أحلى من الأمن أتى مؤمناً الى فؤاد قلبي خافق

ويختلف وصف (بعض المحدثين) للجوازبة. كما يأتي
في الخبر:

وجوازبة مثل لون العقير وفي الطعم عندي قطع الرحيق
من السكر المخفض معمولة ومن خالص الزعفران السحيق
مفرقة بشحوم الدجاج وبالشحم، أكرم بها من غريق
للذينة طعم إذا استعملت وفي اللون منها كلون الخلق
(عليها اللآلي من فوقها تقسم جوائنها ضم ضيق)
يردها في الإنسا نفخة وما في حلاوتها من مطيق

وسواء صحت مائدة المستنقي المارة الذكر أو لم تصح،
فإن انشغال الشعراء بهذه الاستحضارات لا يتم في فراغ.
وتظهر الفضاءات الجغرافية والاجتماعية للحكايات من
خلال المقاربة بين التاريخ ومدونات وبين التفاصيل التي
تتشكل منها متون الحكايات بتغييرات طفيفة في هذه النسخة
أو تلك.

فالمسعودي مثلاً لا يقر أبواباً معروفة للغناء
والموسيقى فحسب، وإنما يخص الطعام والشراب وآداب
الطبخ بعنايته، كما أنه يعني بالمجالس والمناذرات، وكذلك
الفرق في المجتمع المرتبي بين (التابع والمتبوع) والنديم
والمناذم) ويخصص للخمرة وأبوابها الكثير، مما يشير الى أن
المجتمع العربي الوسيط كان مجتمعاً متمدناً لدرجة النضج.

فكل عناية فائضة تدل على بلوغ (العمران) منها، وهو ما
تظهره الحكايات في المبالذ والمقالب والمجالس والشكوى
والتقلبات واللذات. ولهذا لا يمكن لاقتباس المسعودي عن
العطوي أن يكون غريباً عن هذه الأجواء، إذ يقول

حي التحية أصحاب التحيات الفاتلين إذا لم تسقهم: هات
أما الغداة فسكرو في نعيمهم وبالعشي فصرعى غير أموات
وبين ذلك قصف لا يعادله قصف الخليفة من هو ولذات

فالمقارنة الأخيرة تحيل على ما يستوجب ذلك مما هو
متداول ومعروف، ولولا أن تكون الخلافة معروفة بما
يتكرر في الأغاني لأبي الفرج، لكما قيل فيها ما قيل، لكن
(قصف الخليفة) ليس متاحاً للأخريين بيسر.

ندماء الخليفة:

وجرى امتحان الخلفاء للمغنين والندماء كلما أرادوا
معرفة حدود هؤلاء ومقدار تجاوزهم للأدب، فتنة ما لا
يطبقون عليه صبراً من تجاوزات، وهكذا كان الأمين يخلع
على مخارق المعنى جبة وشي (كانت عليه مذهبة)، لكنه
سرعان ما يعرضه للامتحان ويلج عليه أن يشاركه في
(مصلية) لحم (معمودة الساعة). ويقول مخارق (فحين
أدخلت يدي في الغضارة «القصة» رفع يده ثم قال أف
نغصتها على إله وقد رثتها عندي بادخالك يدك فيها، ثم
رفس القصة رفسة فإذا هي في حجري وودكها «دمسمها»

يسيل على الخلعة حتى نفذ الى جلدي (١٤).

ومثل ذلك ما حل له مع المأمون وأمامه (مائدة عليها رغيفان ودجاجتان) وهو يأمره بالمشاركة، لينقص عليه ذلك بعدئذ حتى عرف بالامر، ورفض المشاركة ثانية فقال المأمون:

(- تعال ويلك فساعدني

فقلت : الطلاق لي لازم إن فعلت

فضحك ثم قال ويلك ، اتراني بخيلا على الطعام' لا والله ولكنني أردت أن أؤدبك، إن السادة لا ينبغي ليعيدها أن تؤاكلها).

ولو كان قد فعلها ثانية لنال ما نال لكنه أصر على ألا يصيح التآديب أياه.

ومثل هذا الامتحان للعادات أصبح من محفزات الأفعال في ألف ليلة يجري تطويعه في سياق الماكوف في المجتمع المترف: وكلما تورط المعنى في «عادات» لم يثقتها بعد، وجد نفسه في مصيبة، إذ كان الناس في ذلك الزمان يتهيبون مؤاكلة الملوك وحاشيتهم، ولهذا يروي أبو منصور الثعالبي أنه دعي في مرة فقال لابن أبي علي أحمد بن محمد، (أنا إنسان سوقي لا أحسن مؤاكلة الملوك، فقال : يا أبا منصور، ليكن طرف كحك نظيفا ومظافا، وصغر القلعة ولا تدمم البخل والملح، وكل ما شئت) (١٥).

ويقرن الطعام بعادات وتقاليده بعضها اجتماعي والآخر شخصي، فهو قد يصبح مدعاة للملاطفة والاختبار، تلجأ إليه الحكايات لهذا الغرض كما في حكاية الشاب البغدادي وعزيز وعزيزة وعلى نور الدين في دمشق، لكن الاختبار يتسرع ويتعدى أيضا، فلربما جاء بقصد امتحان معرفة المقابل (المتلقي) للمرسل، ولهذا تذكر الأغاني مثلا، أن عربيا الشاعرة الغنية قد بعثت إلى أسحق بن كنداجيق (ن) أن يبعث لها بنصيب من الدعوة التي عنده (ويبعث إليها منه شيئا كثيرا) فجاءه رسول منها (ومعه شيء مشدود في منديل ورقة فقرأها، فإذا فيها

بسم الله الرحمن الرحيم ، يا عجمي يا غبي، ظننت أنني من الأتراك وخش (الردىء) الجند، فبعثت إلي بخبز ولحم وحلواء، الله المستعان عليك، يا فدحت نفسي، قد وجهت إليك زلة (ما يأتي من مائدة الصديق للصديق) من حضرتي، فتعلم ذلك من الأخلاق ونحوه من الأفعال، ولا تستعمل أخلاق العامة، في رد الظرف، فيزداد العيب والاعتب عليك إن شاء الله (١٦).

فكشفت المنديل فإذا طبق ومكبة من ذهب منسوج على

عمل الخلاف، وفيه زبدية فيها لعتان من رقاق، وقد عصبت طرفيهما وفيها قطعتان من صدر دراج مشوي ونقل وطلع وملح: فالعامة حسب تصانيف العصر تهوى الأكل وكثرتة لارقتة ولفظه ومغراه.

وإذا ما عرفنا أن أوائل القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادي) شهد أديبا عامة في الطعام والمائدة، وأن هذه ملزمة للفتيان لعرفنا كم أن المجتمع الوسيط قد حقق تقدما حضريا ولياقة سلوكية عالية: ومثل هذا الواقع وحده هو الذي يجعل من بعض مكونات الحكايات وأفعالها ومتوالياتها معقولة ومقبولة . فتناول أكلة ما دون غسل اليد بدأ في بعض الحكايات دافعا للفعل وحافزا للسرد، وهو ما لا يتقبله الجاهل بطبيعة العادات والأخلاق السائدة. ويكفي أن يشار إلى ما يذكره الجاحظ في آداب المائدة عند الفتيان في مطلع القرن التاسع الميلادي مثلا، إذ يقول في البخلاء (١٧).

«قيل للحارثي بالأمس : لم تبح الطعام لمن لا يحمذك ومن أن حمذك لم يمس أن يحمذك ومن لا يفصل بين الشهي الغذي والغلظ الزهم؟ قال يضمنني من ذلك أبو الفاتك.

فقيل له : ومن أبو الفاتك؟ قال : قاضي الفتيان. قيل : فما قال أبو الفاتك؟ قال : قال أبو الفاتك : الفتى لا يكون نشافا ولا نشالا ولا مرسالا ولا لكاما ولا مصاصا ولا نفاضا ولا دلاكا ولا مقورا ولا مغربلا ولا ملطما ولا مسوغا ولا مبلعما ولا مضفرا ، فكيف لو رأى أبو الفاتك اللطاع والقطاع والنهاش والمداد والدفاع والحصول والله اني لأفضل الدماقين حين عابوا الحسود وتقزوا من التعرق وبهرجوا صاحب التمشيش وحين أكلوا بالبارجين وقطعوا بالسكين ولزموا عند الطعام السكته وتركوا الخوض واختاروا الزمزمة».

ويقول د مصطفى جواد في تفسير تلك المصطلحات

«والنشال في اصطلاح الفتيان في ذلك الزمن هو الذي يتناول الطعام من القدر ويأكله قبل النضج وقبل اجتماع الأكلين. والنشاف : الذي يفتح الرغيف من حاشيته ثم يغمسه في رأس القدر ويشربه الدسم ويأكله وحده. والمرسال صفة لاثنتين أحدهما الذي إذا وضع في فمه لقمة هريسة أو شريدة أو غيرها أرسلها في حلقة إرسالها وشرطها سرتا وهو المراد هاتما. واللكام: هو الذي يلتقم لقمة فيلكها بأخرى قبل إجماده مضغها وابتلاعها. المصاص الذي يمص قصبة العظم ، بعد استخراجه منه. والمقور الذي يقور الرغيف ويأخذ وسطه ويدع حواشيه لأصحابه. والمطقم : الذي يتكلم والقمة قد بلغت حلقومه. والمسوغ: الذي يعظم اللقمة تنقف في حلقومه ويخص بها، يسيفها بماء

ولا يزال يفعل ذلك . والمبلغم : الذي يأخذ حواشي الرغيف ويغمزها في الزبد أو السمن وغيرهما لأنها تحمل من ذلك أكثر من الأوساط ، أو الذي يغمز التمرة بابهامه لتحمل من ذلك أكثر من التمرة غير الغموزة ، واللطاع : هو الذي يطعم أصبعه ثم يغمسها في المرق أو اللبن أو السويق . والقطاع الذي يعض على اللقمة فيقطع نصفها ثم يغمس النصف الآخر في الإدام كالزيت والخل . والنفاش : هو الذي ينهش اللحم كنهش السباع . والمداد : هو الذي ربما عض على الغضروف الذي لم ينضج ويمد به من جهة ويده من الجهة الأخرى ، فيقطعه بنشرة واحدة فينثر ما عليها على مؤاكله على المائدة ، وقيل : المداد أيضا هو الذي إذا أكل مع أصحابه الهريسة أو الأرز أو غيرها أتى على ما بين يديه ومد يده إلى ما بين أيديهم . والدفاع : هو الذي إذا وقع في القصعة عظم فيما يليه نحاه بلقمة من الخبز حتى تصير في مكانه قطعة لحم وهو في فعله ذلك يظهر للمؤاكلين أنه يريد تشريب اللقمة مرقا . والمغريل : هو الذي يأخذ وعاء الملح فيديره إدارة الغريال ليجمع أبازيره أي بهاراته ويستأثر به على أصحابه . والمحول . هو الذي إذا رأى كثرة التوى بين يديه احتال له حتى يخلطه بنوى صاحبه . والمخضر : هو الذي يدلك يده بالاشنان من الودك والغرر حتى إذا أخضر الأسد من الدرن ذلك به شفتيه . والدلاك هو الذي لا يجيد تنقية يديه بالاشنان ويجيد لهما بمبدال الغمر» (١٨).

ويبدو أن بعض حكايات ألف ليلة وليلة درجت في السرد على مذاهب الفتوة في مراحلها المختلفة ، فهي تجمع بين الطرف واللفظ والأدب والشجاعة مرة ، وبين اللصوصية وتفريق الفصيح وتمثل الهوى مرة أخرى ، ولهذا يظهر فيها الكثير من الشعر الطريف والخاص بالعشق ، كذلك الذي يقوله على بن الجهم في ذكر مسكن الفضل الكرخي الذي يالغ صعبه من الفتيان والقيان . أو كذلك الذي ينشده أيام الواثق أسحق بن خلف (أبو الطيب البهراني) ، المعيار المعروف .

وفي قصيدة علي بن الجهم التي ينقلها أبو الفرج الاصفهاني فضاءات الحكايات ، من ولع بالقيان والغناء والطعام والضيافة والسهر والانهمك في المذاث ، إذ يقول نزلنا بباب الكرخ أطيب منزل على محسنات من قيان الفضل فلا بن سريخ والغريض ومعبد بدائع من أسعانت لم تبدل أواس ما للضيف منهن حشمة ولا ريسن بالجليل المجل يسر إذا ما الضيف قل حياؤه وبغسل عنه هو غير مغفل ويكثر من ذم الوقار وأهله إذا الضيف لم يأس ولم يتذل ولا يدفع الأيدي المريبة غيرة إذا نال حظا من لبوس ومأك

ويطرق اطراق الشجاع مهابة ليطلق طرف الناضر التأمل أشربيد وأغمر بطرف ولا تحف رقيقا إذا ما كنت غير مبخل وأعرض عن الصباح والمج بملته فإن خمد الصباح فأن ذقن وسل غير منفي وقل غير مسكت ونم غير مذخور ولم غير معجل لك البيت ما دامت هداياك حجة وكنت مليا بالتيقن العسل فبادر بأيام الشباب فإنها تقضي وتفي والغواية تنجلي ودع عنك قول الناس أنفك ماله فلان فأصحي مدبرا غير مقبل هل الدهر إلا ليلة طرحت بنا أوآخرها في لهو يوم معجل سقى الله باب الكرخ من متزّه إلى قصر وضاح فبركة زلزل صاحب أنبال القيان ومسرح الحسنان ومثوى كل خرق مغذل (١٩)

فالمشروب والمأكول لا ينعان كثيرا في غير فضاءات اللذة التي تتموضع في المكان والزمان المعنيين . لكن هذا الاستدعاء للموقف أو المضي في تذكره والاشادة به يمثلان مزاجا انهماكيا في استحصال اللذات ، بما يعني التذكر لما يمكن أن يسود فلسفة نفعية مضادة ، وإذا كان الوراق والبغادي ، وكذلك كنز الفوائد يذكرون الكثير من الطعام وأدابه ، فإن أمر العناية بالطبخ شخصيا لم يكن قليلا ، إذ أفردت له الأبواب ، ولهذا نقرأ عند كشكاشج مثلا في وصف طبياخ جمع من المعرفة ما يجعله مقبولا وآتيا بالجديد ومكملا للزهو الاجتماعي وراحة البال والرفاه ، كما أن هذا الذكر للطباخ القديد يفصح عما يعنيه الانهمك بالمأكول والانشداد إليه .

«يسمى الله الرحمن الرحيم كتيب - أعزك الله - من المحل الجديد ، والبلد القفر الذي أنا به غريب ، عن سلامة الجوارح والحواس ، إلا حاسة التمييز ، فإنها لو صحت لما اخترت المقام بهذه المفازة ، وأحمد الله عز وجل كثيرا على كل نعمة ومحنة ، ومن مصائبني - أعانك الله عز وجل من كل مصيبة ، وجنبك كل ملعة - أن نوحا طبائخا توفي ، فارمضتني مصيبتيه ، وألمتني فجيعته ، وكان عنوان النعمة ، وترجمان الروعة ، وراسطة القلادة ، فلهفي عليه ، فلقد كان قوام جسمي ، وزيادة شهوتي ، وممتع زواري وأضيائي ، أحذق أهل صناعته ، وأبينهم فضلا ، وأرهفهم سكيئا ، وأعدلهم تقطيعا ، وأنكاهم نارا ، وأطيهم يدا ، ما أكاد أقترح عليه شيئا إلا وجدته قد سبقني إليه ، معب الموائد لمليك للثراء ، مع كل حار وبارد ، كأن مائتة رياض مزخرفة ، أو يرود مفوفة ، مرتب للالوان ، منظم للخوان ، لا يجمع بين شكلين ، ولا يوالي بين طعامين ، ولا يعرف اللون إلا وضده ، ينضج الشواء ، ويحكم الحلواء ، ويخالف بين طعام الغداء والعشاء ، يكتفي باللحظ ويهجم بالاشارة ، ويسبق إلى الإرادة ، كأنه مطلع على ضمير من الزائر والمزور ، فإودى فقيدا حميدا ، ليس مثله موجودا طريقا ولا تليدا ، فما ظنك - أعزك الله -

بمبتلى يجمع عليه فقد مثل هذه العقدة النفسية ، وتناول الأيام بهذه الناحية المحلة الوحشة والله - عن وجل - لا أنقي إلا الشماتة. ولست في ثغر فأحتمل عاجل الضحك ، ولا يازاه عدو فيشغلني مقارعته وحلاوة الظفر به والناكية فيه عن ملاذ الطعام، وأسأل الله عز وجل الكريم المنان أن يختار لي ويعجل مما أنا فيه راحتي، ويبدلني خيرا منه زكاة وأقرب رحما، بوجوده ومنه . وكتبتك - أعزك الله - إذا ورد علي نفي عني هذه الوحشة، وأمن غب هذه الهفوة. فإن رأيت - جهنني نذيرا يطهرون منه ويبعدون عنه واكتسب دلالة في ضوء ذلك، وسرعان ما دخل المحرمات والمنوعات التي يعني خرقها تصعيدا للسرد. ولكن هذا العنصر التحريمي باطل ومؤقت ، ولذا سرعان ما تجري معاكسته بمجيء الحبيب الغريب لاشغال المقعد نفسه عند الطبق ذاته، فتقلب الآية وتنتهي الحكاية بمشهد عجيب يبهت عنده (الطواشية).

فوصف الطباخ فيصيح ضمنا عن وصف رغبات الأكلين والندما ، كم أنه يعرض لعادات الطعام ولتلفر المقبلين عليه الساعين الى الجديد منه. لكنه يجري التعامل معه على أنه (عقدة نفسية) يتيح تملكها متعة ولذة وراحة بال.

الأكلات الموصوفة وفعلها داخل المحكي:

وليحيا السرد في الف ليلة وليلة الى التوزيع على الطعام ، مرة بصفته جزءا من (العدة الوصفية) لايجاد فضاءات اجتماعية وجغرافية للنص، فيأتي مائدة يجتمع حولها عدد من الناس، يتشغلون بالأكل وبالحدث، ومرة أخرى يكون الطعام معدا لتعقيد الفصل وتوتر السرد من خلال إيقاف فاعل ما وتعطيله لاعادة تحويله الى متواليات جديدة منتشة عن الأولى يظهر فيها الفاعل البديل أو المزيف، كما هو في الليلة ٢١٢ (ص ٤٩٠) عندما وضع يرسوم البنج لتعطيل علي شار وتثويمه وخطف زمرد، كما أنه يمكن أن يؤدي دوره الغائب أو ينتج إيهاما خاصا لدى المستقبل لنفس التوقعات وتسخيف فضائاته ففي الليلة ٣٢ يمر النشار شقيق الزمين بتجربة فريدة بعدما قتله الجوع، فإذا سيد مقيم في دار عظيمة يستقبله، ويوصيه للخدم باعداد المائدة والمضي في الأكل بينما يجري كل شيء تمثيلا وإيهاما فحسب، وجوع الضيف يشتد. ولولا ذلك لما اضطر الى تلبس الوهم والعيش فيه وإظهار نتائجها، أي العريضة ، ومن ثم إيقاع صاحب الشان في شرك الإيهام والوهم، كم أن الرغبة في الطعام قد تأتي لاجلة لدور الفاعل المزيف، فالخليفة يرتضي بدور كريم الصيد عند مراءى علي نورالدين وأنيس الجليس والشيخ إبراهيم في مقصوره سكارى يتناشون غناء وشوقا، ولولا استدراج الجمال والطرب له لما قبل بمزاولة هذا الدور، وهو تنازل أول يقود الى دور الطباخ وهو يعد لهما السمك المطبوخ (ص ١٢٠).

لكن الطعام يؤدي فعله السرد في ضوء الفضاءات الاجتماعية أو السياسية للنص

ففي الليلة ٣٢١ كانت زمردة تمارس دور الملك، وجلس على رأس مائدة ترى الذلاء الجدد عليها تعثر على (علي شار) أو على خصومه، وصادف أن جلس أحدهم عند طبق الأرز الحلو، فسألته عن جراحه وعاقبته، وكان أن اقترن الطبق ومكانه بالشؤم. وعندما كانت المائدة منصوبة ثانية ترك المكان فارغا، فجاء القادم الجديد إليه، وتال ما نال أيضا، وهكذا يتوالى الخصوم غير عارفين بالمكان المتروك. أي أن طبق الأرز أخذ يقترن في ذهن البلاد بالشؤم، وأصبح نذيرا يطهرون منه ويبعدون عنه واكتسب دلالة في ضوء ذلك، وسرعان ما دخل المحرمات والمنوعات التي يعني خرقها تصعيدا للسرد. ولكن هذا العنصر التحريمي باطل ومؤقت ، ولذا سرعان ما تجري معاكسته بمجيء الحبيب الغريب لاشغال المقعد نفسه عند الطبق ذاته، فتقلب الآية وتنتهي الحكاية بمشهد عجيب يبهت عنده (الطواشية).

أما اكلة الزيرباجة (الليلة ٢٧) فإنها تصبح من مكونات السرد لأن الفاصل فيها ينتهك آداب المائدة وشروط النظافة، أي أنه يأتي الى عالم الخاصة بأخلاق العوام، وهو ما لا يرضيه العالم المذكور ويحده استهانة به واستهتارا بتنازلاته ، أي أن رد فعل الصبية جارية البلاط ، كان حادا لأنها ترى في فعلها (المصاحبة والزواج) منه (كواحد من أبناء التجار) تنازلا منها وإعلاء لشانه. أما دخوله الفراش معها دون الاغتسال فثرا بطرا واستهتارا.

ويقول البغدادي في وصف الزيرباج، أنه من اللحم السمين، يقطع صفارا ، مع دار صيني وحمص مقشور وقليل من الملح ويمضي قائلا:

فإذا غلي، تؤخذ رغوته ، ثم يطرح عليه رطل خل خمر وربع رطل سكر وأوقية لون حلو مقشر ومدقوق ناعم، يداف بهاء ورد، وخل، ثم يطرح على اللحم ويلقى عليه كسفرة مسحوة وقلقل ومصطكى منخولة، ثم تصبغ بالزعفران (ومن اراده شخينا جعل مع الزعفران نشاستجا)، ويعجل في رأس القدر كلف لون مقشر مفرد بنصفين، ويرش عليها قليل ماء ورد، وتمسح جوانبها بضرة نظيفة، وترك على النار حتى تهدأ، ثم ترفع، ومن أحب أن يجعل فيها الدجاج فيلأخذ دجاجة مسموطة يغسلها ويقطعها على مفاصله. فإذا غلت القدر عليه، ألغاه على اللحم تنضج بنضجه.

ومثل هذا الوصف للزيرباج يتكرر في كنز الفوائد في تنويع الموائد، ولكن بتفصيلات أوسع (٢١).

لكن الزيرباجة يمكن أن تكون من لحم الدجاج أيضا كما جاء في وصفها، وهوما يظهر أيضا في حكاية الشاب البغدادي إذ يقول أنهم قدموا إليه في قصر القهرمانة المذكورة (خافقية

زيرباجة محشية بالسكر وعليها ماء ورد ممسك وفيها أصناف الدجاج المحمرة وغيره) لكنه ، من شدة انهماكه - اكتفى بمسح يده ومكث جالسا دون اغتسال (الليلة ٢٧، ص ٨٤) (٢٢).

وعندما خلا بها في الفراش، كما يقول

(وعانقتها وأن لم أصدق بوصالها شمت في يدي رابحة الزيرباجة فلما شمت الراية صرخت صرخة فنزل لها الجواري من كل جانب فارتجفت ولم أعلم ما الخبر) ، فقالت (أخرجوا عني هذا المجنون فأننا أحسب أنه عاقل فقلت لها وما الذي ظهر لك من جنوني، فقالت يا مجنون لأي شيء أكلت من الزيرباجة ولم تغسل يدك فوالله لا أقبلك على عدم غفلك وسوء غفلك ثم تناولت من جانبها سوطا ونزلت به على ظهري ثم على مقاعدي، ص ٨٤).

والحكاية المكيعة عن نادرة تاريخية أيام الخليفة المقتدر (سنة ٣٢١هـ) أوردها ابن الجوزي في المنتظم، وتقول الحكاية أن جارية شغب التي زوجها لها المقتدر شمت لحيته ورفسته

(فرمت بي عن المنصة . وقالت: انكرت أن تغلق يا عامي يا سفلة . وقامت لتخرج فقمعت وعلفت بها وقبلت الأرض ورجلها ... فقالت : ويحك أكلت فلم تغسل يدك) (٢٣).

وقد تبدو حكاية الشاب البغدادي الذي قطعت يده (الليلة ٢٧، ص ٨٤) غريبة في تكويناتها ، ولربما اعتقد بعض القراء بأنها ضعيفة التسييب، فعلها غير مبرر. لكن مثل هذه الحكايات ينبغي أن تؤخذ في ضوء فضائلاتها الحضرية، ففي العصر الوسيط كانت آداب الطعام والمائدة لدى الخاصة تحظى بعناية كبيرة، لدرجة أن جواري الحاشية والقصور سعين إلى تلقين أنفسهم والمقربين منهن مثل هذه الآداب... كما أن صبايا هذه الفتة كن يسعين إلى تعليم العشيق أو الزوج المرتقب ما ينبغي عليه معرفته على أساس أن هذه تشكل هويته الجديدة وجواز مروءته إلى مجتمع الخاصة، ويذكر الوراق عدم جوان مس شيء باليد قبل الطعام ويذكر عن المأمون أنه اصطحب شخصا للمائدة، وعندما أبطا الغلام على الرجل بعد أن غسل يده سبقت يده إلى رأسه فقال المأمون أعد غسل يدك، ثم سبقته إلى لحية فأمره أن يعيد ثانية..

الطعام والمرتبة الاجتماعية :

وتصبح مثل هذه القضايا شديدة الحساسية عندما يكون المعنى من (العوام) قادما نحو الخاصة، فالعوام كما يقول الوراق يعجلون في استخدام الاثنان للاغتسال يدا

وقفا مرة واحدة، بينما يرى أن يصار إلى غسل اليدين وتديلتهما أولا. ثم تنظيف ما يتعلق بهما، ثم يلجأ إلى الاثنان لغسل القدم، ثم يستعان بالسعد وغيره لغسل اليدين والقدم، ومن ثم بالماء، ويستعان بماء الورد لغسل الوجه واليد... الخ ولربما كان الرواة يستغريون بعض الاسراف والتوصيف الدقيق في هذا الأمر فيدفعون بالفاعل أو الشخص المعروض للفعل أو الحدث إلى موقف صارم أو معاند إزاء الطعام وغيره، ولكن هذه الآداب كانت تمثل شيئا من مواصفات مجتمع أدركه من الترف الكثير.

وفي القصة التي أوردها ابن الجوزي على أنها واقعة في أيام خلافة المقتدر كان الشاب البغدادي (اليزاز) ، أجلس في بيت، بينما كان أهل الدار التابعة لقصر من قصور الأم.

(يدخلون ويخرجون ويذكرون أن هذا وقت زفاف فلانة على اليزاز ويذكرون صاحبتي ففرحت فرحا أطار عقلي غير أنني جمعت جوعا أحرق أحشائي، واستطعمت الخدام فلم يطعموني لأنهم لم يعرفوني حتى جاء خادم يعرفني فشكوت إليه الجوع فقدم لي ديكفا فأكلت وغسلت يدي غسلا ظننت معه النقاء، فلما خلوت بها رفستني وقالت عجب كيف تغسل وأنت عامي سفلة ، وهمت بالخروج فتلقت بها وأخبرتها القصة، ثم قلت يلزميني صوم الأبد والحج ماشيا والطلاق والعناق وصدقة مالي أن لا أكلها بعد اليوم إلا وأغسل يدي أربعين مرة فضحكتم) (٢٤).

أي أن الأصل الوارد عن ابن الجوزي وغيره يؤكد على وجود تفاوت شديد بين التجار وبين الجواري والمحيطيات، فتمتع ترف ولياقة عاليان لدى فئات الجواري والمملوكات يجعلان من حياتهن رقيقة شفافة جميلة مغرية لا تدانيها حياة التجار التي لا تتجاوز كثيرا حياة (السوقة) أو (العامه السفلة) حسب تعبير هؤلاء الجواري. ويبقى التاجر. شابا أو رجلا أو شيخا يحن حنينا شديدا إلى هذا الترف ويسعى من أجل بلوغه، فكل فئة تحتاج إلى بلوغ ما يحوزها مالا أو جاها أو وجهة أو لياقة أو سلوكا عاما. ولهذا فشدّة التعلق ليست عشقا ضرورة. على خلاف الرغبة التي تحرك الجارية أو المملوكة - فهي تعشق ولهذا تشتري من السوق ما لا تحتاج، بقصد إدامة العلاقة وبلوغ المرام وتحقيق الرغبة. (إذ لم يكن بها حاجة من الأصل إلا العشق)، كما يقول الشاب اليزاز في تعليقه على سبب قدومها المتكرر وشرائها الكثير للأقمشة والملابس، لكن هذا العشق مؤقت، مرهون بالرضا اللاحق، ومتى ما شعرت بالتفاوت معه وعجزه عن بلوغ الرغبة واللياقة كانت مستعدة لهجرانه وطرده.

ويعول الراوي في حكاية (الشاب البغدادي وجارية الست زبيدة) على هذه الوقائع ، فيقول في الجزء المقابل

لأصول الأولى للحكاية انهم قدموا للشاب (خونجة طعام، من جملة الطعام خاقية فيها زيرباجة مخترعة بقلب الفسق المفسر مجلبة بالجلاب والسكر المكرر) وأنه بعد هذه الأكلة اكتفى بمسح يديه، وبعيد الزفة والدوران بالعروس في أنحاء القصر (دخلت معها إلى الفراش وعانقتها وأنا لا أصدق بوصالها، حتى شمت يدي ريحتها زيرباجة وهي صرخت صرخة أقبلت الجوارى إليها من كل مكان وصاروا حواليلها وارتهجت أنا وأخذني الفزع والعرب ولا أعلم سبب صرختها)، وطالبتهم بإخراج (هذا المجنون)، وصرحت له السبب بعدما سأل عن خطيئته: (فقلت يا مجنون ليس أكلت الزيرباجة ولا غسلت يدك، والله لا قابلك على فلك، تدخل على مثلي وريحة يدك زيرباجة)، ثم طردهوه أرضاً ونزلت على ظهره بـ (السوط المظفور)، وأمرت بقطع يده في (الدينه) يده التي (أكل بها الزيرباجة) لكنها لم تخاطبه حتى قطعت (أبهاماته) بنفسها^(٢٥).

ولا يبدو قلق الشاب البغدادي أكل الزيرباجة مع جارية شغب أو المقتدر مسرفاً في سياقاته. ويدون هذه السياقات يبدو رقبته للأكل وإصراره على الاعتسال أربعين مرة مضحكا لا معنى له. ولا يمكن للقصة أن ترد محكية على لسان حاك ومشارك أساسي لولا هذا الرقص الذي زاد من توتر الموقف وتساؤل الحضور عن سر ذلك وإلا اتهامه بـ (السواس).

فالشباب التاجر تواق إلى التحلي بصفات الظرفاء، والتي يذكر الوشاه بعضاً منها في الومشي أو الظرف والظرفاء، حيث يدخل الظريف (الحمام على خولة.. ولا يتمرغ على حرارة أرض الحمام، فإن ذلك مما يفعله سفلة العوام)، وأن ينشف عرقه (بمذبل) ويدعو (بالمغسول، والأشنان المنخول)^(٢٦)، بينما يخصص صاحب كنز الفوائد للأشنان الذي يغسل به الخلفاء والوزراء باباً وآخر يقل جودة عنه وكذلك لأنواع الصابون المطيب.^(٢٧) ويعني تعددها وجود غاية خاصة بهذا الأمر في مجتمعات الخاصة، بينما تقتض هذه في القادم نحوها من السوق (مجتمعات العوام) الأخذ بأدائها وصنوف عنايتها بالنظافة والعطر.

وبقدر ما يبدو الطعام حاجة وممتعة ولذة يزداد الانهماك فيه والتفكير بأنواعه كلما اكتملت حياة الحضر وازداد الرخاء واتسعت الفئات الرفيعة، كما يصبح الخوض فيه طبقاً من الطقوس أيضاً له شؤون ومشكلاته وتبعاته. ولهذا تكثر اقترانات الطعام بغيره، فهو تمهيد للجنس في ألف ليلة وكما قيل من قبل، لكنه امتحان للآخرين أيضاً، كما أن ردود الفعل إزاء قيمته وكميته وأوقاته تعدد سمة الآخر، من الخاصة أو العامة، من العشاق والظرفاء، أو من الغلاظ،

فهكذا تقول زوجة الجوهري في رسالة تركتها في جيب قمر الزمان (الليلة ٢٩٧١ ص ٥٦١)، (يا علق كيف تنام وتدعي أنك عاشق) بعد أن أكل وشرب وانهمك في ما هو جسدي، لكن عرييا الشاعرة المغنية تستضيف علوية المغني ليجدها. جالسة إلى كرسي تطبخ، وبين يديها ثلاث قدور من دجاج، فلما رأتني قامت تعانقني وتقبلني، ثم قالت: أيما أحب إليك أن تأكل من هذه القدور، أو تشتهي شيئاً يطبخ لك، فقلت: بل قدر من هذه تكفيني، فغرفت قدراً منها، وجعلتها بيتي وبيتها، فأكلنا ودعونا بالنبيذ، فجلسنا نشرب حتى سكرنا، ثم قالت: صنعت البارحة صوتاً لبي العتامية، فقلت: وما هو، فقلت هو.

عزيزي من الإنسان لا إن جوفه صفالي ولا إن كنت طوع بلبه^(٢٨)

دلالة الطعام في اللذة والجماع والتحذير:

وعلى الرغم من أن مشهد الأكل لا ينتهي بالجماع ضرورة إلا أنه يتصاعد درامياً إلى موقع التنبيه والتحذير والشك مهما كان المقصود منه. وإذا ما كان المعنى هو العشق الذي لهجت بذكره فإن المغارقة الساخرة أعظم وأقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة^(٢٩). وإذا اعتمدنا ما يقوله كشاحم عن آداب الظرف لعرفنا أن الليالي لم تكن تتجنع بعيداً عن السفاهة، فتمتد ارتباطاً بين الظرف والغناء، والطعام مدامت كل هذه تشكل جانباً من حياة ترف الخاصة.

يقول كشاحم:

(رأيت الملاح من أهل هذه الطبقة يقولون إن من لم يسد عشرة أصوات، ويحكم من غرائب الطبخ عشرة ألوان لم يكن عندهم ظريفاً كاملاً ولا نديماً جامعاً).

ويقول أيضاً

قال رجل من الأدباء: إذا رافق السماع من الشراب ما نكا عرقه، وعذب على اللهوات طعمه، وأخلص من شوائب العكر جسمه، وناب عن مرقص الال شعاعه، وتحل بزي العقبان لونه، وكان المنامون عليه إخواناً الباه، وخلانا أدباء، مساميح الأخلاق، كرام الأعراق، قد أدركتهم المعرفة، وأدبتهم الحكمة، وكان الفرض في الشراب غير الإفراط المؤدي بإكثاره إلى النوازل، لتعديل الطبايع وإثارة المنافع ونفي الخلاف، وإيجاب الائتلاف، وحسم السخائم، ونبيذ النائم، على وجه سماء وصنو هواه، وصفو ماء، وخضرة كلا، من كف بارع الظرف، ساحر الطرف فائق الوصف، مصيب الخدمة، ذكي الفطنة صادق الكمال، وأصل الحبال، كأنه خوط بان، أو جدل عنان، كان نهاية الحبور وغاية السرور^(٣٠).

وبينما يترافق الطعام والشراب والغناء في مجالس الف ليلة وليلة، كما هو الأمر في حياة عصورها تلك، فإن الفواكه تصبح ذات معانٍ ودلالة في تلك المجالس. وليس غريباً أن يجري توصيفها بهذه السعة في عشرات الكتب، مثل كتاب السري بن أحمد الزرقاء المتوفى سنة ٣٦٢ هـ، الذي يفرّد لأقوال الشعراء في الورود والزهود والظهور والفواكه أبواباً كثيرة، يأخذ عنها اللاحقون (٣١).

ويصبح التفاح لدى هؤلاء الشعراء مالكا لأكثر من دلالة بحكم انتمائه الميثي (الأسطوري) إلى الغواية والتحرير واللذة والشهوة، وكذلك بحكم ما يبدو عليه من ندرة وجمال ورائحة زكية، ومشكلة للجسد، فهو في قول ابن المعتز

كان فيها وجنة تنقبت بالخنجل

وفي قول ابن المعتز
تفاحة من عند تفاحة بالمسك والعنبر نفاحه
وعند آخر

نسيمها يخبرني أنها تسرق الأنفاس من نكهته
لما حكّت لونين من حسنه قبلتها شوقاً إلى وجنته
ويقول الوشاء

(أعلم أن التفاح عند ذوي الظفر والعشاق، وذوي الاشتياق، لا يعدل شئ من الثمر، ولا النور والزهو، كيف وبه تهدأ أشجانهم، وبوروده تسكن أحزانهم، وعنده يضعون أسرارهم)

ثم يضيف في تفسير ذلك

(لغلبة شبهه) بالحدود الموردة، والوجنات المضرجة.. وهو عندهم رهينة أحبابهم (٣٢).

وينقل عن شاعر قوله في حبيب غائب.
صبرته تفاحة بيننا إذا ذكرناه شمنها
وأها لها تفاحة أشبهت خديه في بهجتها، وأها
ويقول الوشاء (التفاح أعظم.. قدراً، وأجل أمراً وأعلى درجة) من الورود

تفاحة تاكل تفاحة يا ليتني كنت الذي يؤكل
فألم الثمر لكي أشتفي بعله الأكل ولا أؤكل
أما في الليلة ٦١ (طبعة برل، ص ١٩٦ - ١٩٧)، فإن القلندري الثالث يدخل بستاناً كأنه الجنة، فيه الورود والأشجار والأطياف وتسيجات الواحد القهار، وفيه الثمار والأزهار حتى قال في التفاح

تفاحة جمعت لونين خلتهما خد الحبيب ومحبوب قد التصفا
تعانقاً بوساد ثم راعهما فاجر ذا حرماً وأحر ذا فرقاً

ويذكر علي بن الجهم أن المتوكل دفع إلى الشاعرة المغنية محبوبة التي أهداه اليه عبداً بن طاهر بتفاحة (مغلقة) بغالية، فقبلتها وانصرفت عن حضرتها إلى الموضوع الذي كانت تجلس فيه إذا شرب، ثم خرجت جارية لها ومعها رقعة، فدفعتها إليه، فقرأها وضحك كثيراً، ثم رمى بالرقعة إلينا فإذا فيها مكتوب (٣٣):

بأطيب تفاحة خلوت بها تشعل نار الهوى على كبدي
أبكي إليها واشتكي دنفي وما ألقى من شدة الكمد
لو أن تفاحة بكت لبكت من رجفتي هذه التي يبدي
إن كنت لا تعلمين ما لقيت نفسي فمصدق ذاك في جسدي
فإن تأملت علمت بأن ليس لخلق عليه من جلد!

لكن التفاح في الف ليلة وليلة قد يستعيد دوره الأول في الغواية أو المقلب، ففي الحكاية التي ترد في الليلة ١٨ (ص ٥٣ - طبعة بولاق) تكون التفاحة الدليل المزور لانتقام الزوج من زوجته الصبية بعدما كان ربحان العبد يكتب ويختال ولا يذكر أنه سرقها من يد الصبي الابن. أما إذا اتجه دلاليها إلى نسق الأساس في العشق والوصل فإن التفاح هو السبيل نحو العلاقة بين اثنين، كما هو الحال في حكاية انس الوجود والورد بالأكام في الليلة ٢٧١ هـ، ج ١، ص ٥٤٦، إذ تكون الهبات بتفاحة ترميها الورد بالأكام على انس الوجود ويبتدي العشق، كما يتدفق السرد الذي لن يتوقف إلا عند اجتماع الاثنين بعد المصاعب التي يولدها الحجر (الكبح) عليهم.

لكن الشعر يتبع تنقيساً عاطفياً لمثل هذا المشهد بدلاً للمغامرة التي ينبغي أن ينطوي عليها انجذاب الشاعر.

وينقل عن محمد بن عبدالله بن طيفور أنه كان عند رزين بن زند ورد العروضي موله عندما كانوا يشربون فرميت عليهم تفاحة من الجيران، فقال رزين

أيا تفاحة زمت فؤادي للهوى زما
لقد ألقاك أنسان وألقاك لأمر ما
لتهدي داعي الشوق إلى من عض أو شأ (٣٤).

التطفل: الدخول على موائد الخاصة

وكما تعقدت أروجه الحياة الدنية وتداخلت، كثرت فيها الدعوى والميل والرغبات، وتكررت المقلب ومظاهر الحيلة والتناق والتسول والصعلكة والتطفل. وكما يظهر الظرف وأدابه يظهر التطفل وتصبح له حكاياته ومواصفاته، شأن ما قيل عن ابن دراج الذي كان ينوح على أبواب الأعراس فينطير الناس ويدخلونه، فتطفل عثمان بن دراج ينحصر في الطعام، حتى قال مداعباً في

منتظر أو متأخر.

فالتطفل سلوك يمكن أن تظهر بنوده المذكورة كطرائق عمل مهما بدا عليها من هزل، لكن كثرة التطفل وشيوع أسماهم تعني وجود اتجاه قائم متعارف عليه، يتصر كحكايا لا سناد الروي بصفته فلا مليا بالقرائن إزاء العنين من القائلين على المودة والطعام والمشاركين والمودعين والمتفرجين. ولم يكن ظهور الحكاية المعنية بالتطفل فعلا وسلوكا مصادفة في ضوء ما نعرف عن المجتمع. والتطفل هو تمديد السر أيضا، فالتطفل قد لا يدفع بالفعل إلى أمام، لكنه يمنحه التشويق، كما أنه قد يعيد الحدث بديلا للحكي في تركيبة الف ليلة وليلة.

ولربما يبدو الطعام في حالات عديدة معاطلة وتسريفا للأحداث وإيقافا مؤقتا مقصودا يلجأ إليه الفاعل، والسارد أيضا، لتجميد التوالي. ففي الحكاية التي تؤخذ عن مصادر فارسية كما يبدو من الأصول تلجأ الزوجة إلى الطعام تأجيلا أو لا لتطورات الموقف فمالك بيت بوزيره أو بخانمه إلى أصقاع بعيدة ليزور الزوجة الجميلة ويفر بها أو يأمرها بالفنول عند رغباته: فكان الطعام وقراءة الكتب سبيلا للمعاطلة كما تفعل شهرزاد. لكنها أكثر من عدد الأكلات فبلغت تسعينا بطعم واحد، حتى استقر الملك عن سر ذلك. فكان لها أن حدثت أنها تختف عن غيرها شكلا، لكنها شأن غيرها من النساء كهذا الطعام فلا داعي للوعظ بها والطمع باستقلالها. وهي تقدر بهذا السبيل على الحيلولة دون مراد الملك، ولكنها ربما تتعرض لبطشه في غير ذلك.

أي أن الأكلات التسعين بطعم واحد عملت قصا رمزيا يأتي بالنتيجة التي يبتغيها الفاعل (أي الزوجة) ودخلت في مكونات الحكاية أيضا تسويبا لتوالي الأحداث الموضوعة من قبل الفاعل المقابل أو الملك. لكن انهماك الناس في الف ليلة وليلة وبالطبخ والطعام ينفي أن يؤخذ من أكثر من اتجاه: فإن تعتمد الحكايات التقابل والتوازي في المفاهيم والأنساق، فإن حكاية رغيفي الخبز اللذين يتجسدان في شكل آخر لاحقا (الليلة ٢٤٤، ص ٥٢٧)، يراد بهما الترميز إلى التقشف الذي تشر به العجوز في الحكاية المخطفة (الليلة ٤٣٥، ص ١١٢)، فما دام القليل مئيا بعيدا عن الحكام المتجربين أو متقلبي المزاج، فإن الكثير الغني الدسم يبدو مرفوضا من الجانب الآخر. أما موقف الرواة فلربما لا يتجاوز موقف النشار شقيق المزين (ص ١٠٣) وهو يحضر مجلسا رفيعا يتصدره رجل يقف عند إمرة الخدم والحشم، فيقص القادم بالأكرام كلاما وتمثيلا، فيأتي الطعام متلاحقا على صمون وهمية وأشكال وهمية هي الأخرى، بينما يسارع المضيف إلى ادعاء الأكل طالبا من ضيفه سلوكا مماثلا، فما كان من الضيف الغارق في وحل الواقع تماما إلا أن يتجرا فيقوم بصقعه على رقبته.

فصاح الرجل (ما هذا يا أسفل العالمين؟ فقال يا سيدي أنا عبدك الذي أنعمت عليه وادخلت منزلك وأطعمت الزاد وأسقيته

الاجابة على سؤال عن الصفرة في لونه (من الفترة بين القصصين ومن خري كل يوم من نفاذ الطعام قبل أن أشبع). وتتبنى حكايات أشقاء الزين البغنادي على مثل هذا التطفل وتساخذ عنه الكثير وتضفي اليه احتمالات الموقف، بينما تكفي الحكايات المأخوذة عن التاريخ بالمبنى غير عابئة بالقرائن الشخصية والمناخية والسكانية.

والحكايات التي تدور حول أبي سلمة الطفيلي البصري كثيرة، فإذا ما بلغه خير وليمة اصطحب ولديه وعلى رأسهما القلائس الطوال والطيالسة الرقاق ولبس ملبس القضاة، وفاجأ أصحاب الوليمة بتقصر على الباب وصيحة (افتح وبلك فإن أبا سلمة واقف). فإن جهل به اليوايين فتحوا الباب، وألا تركوه عنده ينتظر سجي آخرين، فبرمي ولده بجحر في العتبة يحول دون دوران الباب وانغلاقه، وقيل أنه تناول لقمة فالورج حارة خبثت أمعاءه ومات.

فمنة تظفل تكثر مقابله، ويبتدر به الناس ويكتب فيه الشعر من أمثال عبدالصمد بن المعتدل فيصبح نمطا سلوكيا شأن غيره، ويتناغم الحكا مع اتجاهاته فيأخذون عنه ويضيفون اليه ويعدون عنه، فيصبح من سمات المجتمع ومن مقومات متون السرد أو ميانيه.

ويقدر ما يعنيه التطفل (هامشية) اجتماعية وتارفة من حياة باذخة يعجز عنها التطفل، فإنه سرديا يعني مشاكسة الركود والاستقرار الذي يقرن بحالات الرفاه والرضا بالذات التي تصعب عنها موائد الأعراس والولائم الكبيرة. فالطفيلي كالثرثار بين الخلائق له دوره السريدي، لكنه فاعل أولا، يعني بالتعايل لبلوغ الطعام، أما الثرثار فله عناية أخرى تدفعه إلى الفضول لدرجة المخاطرة بنفسه.

وما يرويه القاضي التنوخي عن نسخة عهد هائلة كتبها التطفل عليا إلى علي بن عرس الموصل أيام عز الدولة أحمد بن بويه تستحق الملاحظة في ضوء ما تعرض له من حيلة لبلوغ الموائد والأشخاص القريبين إليها، إذا يقول في ما يكاد يصبح اتجاهها حياتيا:

- ١ - «أن يتعمد موائد الكبراء والعظام»
- ٢ - «يتبع ما يعرض لموسري التجار»
- ٣ - «أن يصانق قهارمة الدور ومديريها ويرافق وكلاء المطابخ وحماليتها»
- ٤ - «أن يتعمد أسواق المتسوقين»
- ٥ - «أن ينصب الارصاد على منازل المغنيات والمغنين» وكذلك (الابليات أي النائحات والمخنثين) «أي الذين يلطمون في الماتم ويرقصون احترافا في الافراح»
- ٦ - «أن يجرز الخوان إذا وضع والطعام إذا نقل»
- ٧ - «لا يفوته التصيب من كثير الطعام أو «قليله» ، غير

الخمر العتيق فسكر وعربد عليك).

أي أن الليلة (٣٢، ص ١٠٤) تعرض رمزا لموقف السرواة مما يرونه، فكل شيء لا تقع أيديهم عليه يعدونه وهما يستحق الخرق والسخرية والمشاكسة، لكن الحكاية المذكورة تعرض أيضا ساخرة للحال الترف التي تعددت وكثرت، وتسعى لهدمها بهذه السخرية، فصاحب الوليمة المزيفة أكرم ضيفه الصفيق لأنه لم يجامله أو يجاريه كما فعل الآخرون وهم يتعرضون لتمثيل مشابه، فثمة مسابرات مزيفة وكاذبة في مجتمع تشتغل في داخله أنواع العادات المملقة والمساعي المنفاقة، كما تشتغل فيه الألفة والمجاملة والمسايرة والمعرفة.

وهكذا تبدو ألف ليلة وليلة وقد اشغلت في أكثر من نسق وعلى أكثر من وتيرة لتظهر متجددة دائما بمستدرجة لمزيد من القراءات، ولزيد من الأفكار والآراء والاستجابات فضاء مفتوحا لا ينتهي عند حد.

الهوامش:

- ١- ويرد ابن النديم محمد بن إسحق الوراق في الفهرست (نسخة طهران ١٩٧١ تحقيق رضا- تاجد) أسماء كتب الطيبخ النائمة في زمنه. ومن بينها كتاب الطيبخ الحارث بن بسفر
- لابراهيم بن المهدي
- لابن مساييه
- لأحمد بن الخصيب الانباري
- لابراهيم بن العباس الصولي
- لعلي بن يحيى النجم
- لجنحة الرميكي
- كتاب السكياج له أيضا
- كتاب الطيبخ للمرضى للرازي
- كتاب الأشربة للأهواز بن الحسن والحسين ابني سعيد (ص ٢٧٧، ٢٧٨ - ٢٧٩).
- وهناك أيضا

- السكياج وفصائلها للعباد بن أحمد بن أبي طاهر ودمع مزار الأغذية للرازي أبي بكر (الفهرست ٣٥٨)
- ولكشاج محمود بن الحسين بن السدي بن شاها (م ٣٦٠هـ) أدب النديم الذي أصبح مصدرا منذ أيامه يستعين به التوحيدي وغيره، بينما ظهر للسري الرفاء بن أحمد الكندي المحب والمحبوب والشعوب وللشعوب (م ٦٢٢) في أربعة أجزاء (دمشق مجمع اللغة العربية ١٩٨٦)
- ٢- رواية اسحق الوصلي، المختار من طب السرور في أوصاف الأبيدة والفهرس، طبعة تونس (١٩٧٦)، ص ٢١٣ - ٢١٤
- ٣- في المصدر نفسه معلومات مفصلة عن الاشغال في اللدة وظلمة
- ٤- طبعة بول. ١١٧، ص ٢٣، ول ٢٨، ص ٢٢٧-٢٢٨
- ٥- ويفرد كنز الفوائد في تنويع الموائد للأكلات عن حب الرمان عدة فقرات فهناك رمانية مشفرة من لحم وحب رمان وورد مربوب بالسكسر وزعفران (ص ٢١٥) وهناك رمانية دجاج (ص ٢٩) من دجاج يباس معه رمان حلو وحامض (من غزال)، وهناك نقيع حب الرمان (١٦٧)، ونقيع مع النعناع (ص ١٦٨) وكتاب الوراق، أبي محمد الفضل بن نصر بن سيان، مخطوط الطيبخ واصلح الأغذية المأكولات (مكتبة بودليان Hunt ١٨٧) يعد من

المصادر الأساس للأغذية العباسية ثم استخدام النسخة المصورة لدى مكتبة الجامعة الأردنية

- ٦- البغدادي، محمد بن الحسن، تحقيق داود الحلبي (الموصل ١٩٣٤)، عن طبعة دار الكتاب العربي ١٩٦٤، ص ٩.
- ٧- الاشارات إلى الوراق عن كتاب الطيبخ واصلح الأغذية والمأكولات مخطوطة بودليان Hunt ١٨٧
- ٨- ابن عبد ربه، العقد الفريد (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢)، ج ٨ وكذلك في الإشارة التالية، ط ١٩٨٧، ج ٨، ص ٣-١٤٧، ٧، ٥، ١٤٧
- ٩- الفخري في الأحكام السلطانية، ص ٤٧
- ١٠- الجهشباري، الوزراء والكتاب، ص ١٨٩
- ١١- من الوراق في كتابه الطيبخ حيث ذكر لابراهيم بن المهدي ثلاث عشرة ورقة، ص ١٩٢
- ١٢- مروج الذهب، ج ٤، ص ٣٦٢ - ٣٦٩
- ١٣- هذه وما بعدها، مروج الذهب، ج ٤، ص ٣٦٣ - ٣٦٨
- ١٤- الأتاني، ص ١٨ (طبعة الهيئة المصرية ١٩٩٣)، ص ٣٦١ - ٣٦٢، وكذلك ابن طيغور، كتاب بغداد، ص ١٧٣
- ١٥- لطائف اللطف لأبي منصور عبدالمك بن محمد الثعالبي (بيروت دار المسيرة، ١٩٨٧)، ص ٥٠
- ١٦- الأتاني، ص ٢١ (طبعة الهيئة المصرية ١٩٩٣)، ص ٧٤ - ٧٥
- ١٧- أورده، د. مصطفى جواد، كتاب الفتوة لابن المعمار أبي المكارم (بغداد مكتبة للنش، ١٩٥٨)، ص ١٧ - ٢٠، طبعة شفيق.
- ١٨- المصدر نفسه، ص ٢٠
- ١٩- كتاب الفتوة لابن المعمار، ص ٢١.
- ٢٠- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج ٧، ص ١٤٣ - ١٤٤
- ٢١- كنز العوائد، تحقيق مانيلا مارين وديفيد وايز (بيروت ١٩٩٣)، ص ١٧
- ٢٢- ودجاج زيرباج كما يصفه كنز الفوائد في تنويع الموائد أكلة من دجاج مسلوق بالما، والملح والمصطكا والدارسيقي، ويمرغ بالزبدية والزعفران والشعير الجري ومربي اللوز والنعناع الأخضر (ص ٢٦)، وغيره (في صفة زيرباج) مع السكر واللوز والمقشر والكافور القليل ليحشى به الدجاج (ص ٣٠) وغيره أيضا (صفة الزيرباج) من دجاج وجلاب ولوز وسكر وحل وزبادي (ص ٢٤)، أو من اللحم والبصل والمصطكا، والدارس هنيئ والفلفل واللوز الخ (ص ٣٦ - ٣٨)
- ٢٣- المنتظم، ج ١٤، ص ٣٢٨
- ٢٤- تزيين الأسواق في أخبار العساق، داود الانطاكي، ص ٧٤
- ٢٥- محسن مهدي، طبعة بول، الليلة ١٢٨، ص ٣١٢ - ٣١٤
- ٢٦- لوشي أو الطرف والطرفاء، ص ٢٢٢ - ٢٢٣
- ٢٧- كنز الفوائد في تنويع الموائد، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.
- وفي الفهرست إشارة لعدد من كتب «الطار» للكندي ابراهيم بن العباس وأخو لجيب الطار وللفضل بن سلمة وغيرهم (ص ٢٧٨)
- ٢٨- الأتاني، ص ٢١ (طبعة الهيئة المصرية ١٩٩٣)، ص ٧٥
- ٢٩- ورد الشعر أيضا عند أبي طيغور، كتاب بغداد، ص ١٧٧ - ١٧٨
- ٣٠- البصائر والذخائر، ج ٣، ص ١١٣
- ٣١- للحب والمحبوب والشعوب والمشرعوب، ج ٢، ص ١٢٩ - ١٣١
- ٣٢- لوشي، أو الطرف والطرفاء، ص ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨
- ٣٣- الآراء الشراعية، ص ١٦٠
- ٣٤- وقيل لأبي مسعود الأعمى، الورقة لأبي عبدالله بن داود الجراح، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج (دار المعارف بمصر ١٩٥٣)، ص ٢٥

صورة الصحفية

بين الثقافة... والإيديولوجيا^(١)

عبدالمعزم الحسيني *

توضيح للمفاهيم:

ينطلق المقال من عدة مفاهيم أساسية لابد من توضيحها قبل الشروع في المناقشة والتحليل وهي الإيديولوجيا، والثقافة، والقيم الإخبارية. ويتم تعريف هذه المفاهيم الثلاثة ضمن إطار دراسات الاتصال والثقافة في هذه الحدود نجد أن الإيديولوجيا تعني: «العلاقات الاجتماعية المعرفية والإدراكية بين فئات المجتمع» (O'Sullivan:1994, 139) بينما نعني بالثقافة: «المنتج الاجتماعي بما يمثل من اتجاه وفكر (معنى) ووعي (المرجع نفسه ٦٨). بمعنى كل ما يتم انتاجه وعرضه ويتعارف عليه المجتمع وبالتالي يشكل وعيا معرفيا جماعيا مشتركا لدى فئات ذلك المجتمع.

أما القيم الإخبارية فهي: «المعايير المهنية المستخدمة في عمليات اختيار وبناء وإعادة عرض الأخبار أو القصص الإخبارية في الصحافة (المرجع نفسه: ٢٠٦)»^(٢).

أهمية الصور في الصحافة اليومية:

تعتمد الصحافة اليومية بشكل كبير على الصورة من أجل الوصول إلى قرائها. فالصورة هي أول ما يجذب القارئ (eye - catching) ويلفت انتباهه لقائل ما أو خبر. وبدونها ربما يفقد أهميته فيمر دون قراءة (Wolley: 1966, 60).

منذ نشأة الصورة الصحفية وعبر تاريخها القصير نسبيا^(٣)، أشار عدد كبير من الدراسات^(٤) إلى أهمية عنصر الصورة كواحد من أهم ركائز الجريدة أو المجلة. لذلك ليس غريبا أن نجد أن استخدام الصورة في الصحف المطبوعة يؤدي إلى زيادة أرقام هذه الصحف بشكل كبير (Fox and Robert: 1961, 11)^(٥) يعطى ذلك كونر (Konar) بقوله «أن الصورة هي اللغة الأكثر قراءة وفهما، لذلك فهي أهم الأشكال الاتصالية بين المجتمعات والثقافات (١٩٧٢: ٥٩-٦٠)

لكن ذلك لا يعني إلغاء النص الذي يأتي ليضيء جوانب الصورة، ويكمل معنى القصة الإخبارية، لذلك وقبل أن ننقل إلى قراءة الصورة ومعانيها الدلالية، وعلاقتها بالثقافة والإيديولوجيا، علينا أن نعرف أهمية النص كذلك وكيف يكمل معنى الصورة.

النص والصورة:

إذا كانت أداة المحرر القلم، فإن المصور الصحفي يكتب بأداة التصوير. مهمته البحث عن الأخبار وتحريرها بشكل مصور (Kober مرجع سابق: ٧٨). يرى رولاند بارث (Barthes) أن الصورة أكثر أهمية من الكتابة، ذلك أنها تعبر عن المعنى في لحظة واحدة (انظر Hall: مرجع سابق: ٢٢٦). بينما يرى هودسن (Hodgson) (١٩٩٣) أن هناك هدفين أساسيين للصورة في الصحافة المطبوعة. الأول توضيح النص والثاني تشكيل وإخراج الصفحة (١٩٩٣: ٥٨)^(٦) ويضيف أن هناك عددا قليلا من الصور التي تستطيع أن تعبر عن نفسها بدون نص مكتوب. بينما يمكن للنص أن يوجد بدون صورة (المرجع نفسه ٥٦).



يرى ستوراث هول (Sturath Hall) (١٩٨٢)، أن الصورة الصحفية تعمق الأبعاد الثقافية والإيديولوجية، فهي ليست دائما طبيعية أو صورة نقيية لما يحدث في الواقع (ص: ٢٤١). يهدف هذا المقال إلى توضيح هذه الفكرة واختيار صحفها هذا يأتي عن طريق دراسة كيفية قراءة الصورة الفوتوغرافية بشكل عام والصورة الصحفية بشكل خاص، وذلك من خلال محورين أساسيين:

يتعلق الأول بسامية الصورة في الصحافة اليومية كتصوير مهم لتقديم المعلومة. يتضمن هذا المحور دراسة العلاقة بين النص والصورة وكيف يتكاملان في صنع المعنى وتوضيحه للقارئ، ومصدر اختلاف المعنى باختلاف ما إذا كانت الصورة ملونة أو بالأبيض والأسود، الإشارية والإيحائية في الصورة الصحفية عنصر ثالث من المحور الأول.

يعد المحور الأول مهما للمحرر الثاني والذي يناقش الأهمية الإخبارية للصورة الصحفية. هذا المحور يتضمن نقطتين أساسيتين: الأولى تتعلق بمعايير القيم الإخبارية لنشر الصورة، أما الثانية فتتناقش المستوى الإيديولوجي في اختيار الصورة.

* باحث ومصور من سلطنة عمان



عدلت صحيفة Observer
البريطانية من الصورة لتبدو
التهمة اصغر سنا

يصور بالألوان فإن عليه
أن يعرف أثر الألوان في
الصورة واختلافها من
مجال إلى آخر.

«أخذ أكثر من لوان
أساسي في الصورة قد
يشتمل النظر، كذلك فإن
تصوير الخلفية مشوشة
(out of focus) قد لا يكون مناسباً، لابد أن يكون
(تصوير الخلفية) محايداً في الألوان ، إن صندوقنا احمر
اللون أو ورقة صفراء تجذب العين ما اذا كانت الصورة في
الخلفية مشوشة (out of focus) أو محددة المعالم (Sharp)
(Keen: 1995, 140).

من جانبه يضيف هلسمان نقطة أخرى عند استخدامنا
للألوان ، فيرى أنه يلتقط الصورة ملونة عندما يعتقد أنها
تضيف شيئاً للقصة الاخبارية فبعض الاجزاء عندما تكون
حمراء ، زرقاء أو خضراء ، فإنها تضيف بعداً آخر للمضمون
الخبر (في Schuneman ، مرجع سابق ، ٨٦).

يتفق هلسمان (Halsman) وميلي (Milli) في أن قرار
اختيار الصورة بالألوان أو أن تكون بالأبيض والأسود لا
يرجع دائماً إلى المصور الصحفي وإنما لمخرج الصفحة أو
المحرر الصحفي الذي يوازن العناصر المختلفة على الصفحة.
فهو الذي يقرر ما اذا كان يحتاج إلى صورة ملونة أو
بالأبيض والأسود (المرجع نفسه ، ٨٧).

كذلك فإن استخدام الألوان مقابل الأبيض والأسود
يعتمد على موضوع الصورة. ذلك أن بعض الصور تحتاج
إلى أن تكون ملونة بينما البعض منها من الأفضل أن تكون
بالأبيض والأسود.

هاس (Hass) يوضح هذه النقطة بمثال عن موضوع
الفقر. يرى هاس انه من الصعب تصوير موضوع مأساوي
كالفقر بالألوان ، لأن هذا الموضوع سيتحول إلى صورة
جمالية والسبب يكمن في جاذبية الصورة الملونة. معظم
صور المناظر الطبيعية تكون أجمل في تصويرنا إياها
بالألوان . يصلح اللون كذلك لموضوعات مثل عروض
الأزياء والمسرح والتعتيل. لكن لا يكون كذلك عندما نصور
موضوعاً كالقتل مثلاً أو حدثاً مأساوياً ما (في Schuneman
، المرجع نفسه ، ٨٧).

مع ذلك ، هذا لا يعني أن النص أكثر أهمية من الصورة
في نقل الأفكار والمعاني للقارئ ، كما أنه في الوقت نفسه لا
يعني أن النص هو أكثر الطرق تأثيراً على اتجاهات القراء ،
ذلك أن النص بمعزل عن الصورة لا يمكن أن يكون بقوة
النص مع الصورة.

من جانب آخر ، وكما أكدت الدراسات العلمية في
العلاقة بين العين (الصورة) والصوت (الكلمة) ، إن العين
ترسل اشارات رمزية (Symbols) إلى العقل أولاً ، ومن ثم
تجهز عمل الأذن بعد ذلك (Hicks, 1972: 20). في مجال
الصحافة هذا يعني أن استعمال هاتين الحاستين لتأكيد
معنى الرسالة المصورة والمكتوبة يكون أكثر اقناعاً وضافة
للمعلومات من استخدام حاسة واحدة أو عنصر واحد
فقط. (٧).

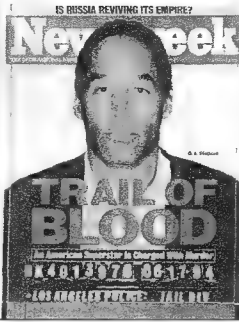
إذن ، الصورة الفوتوغرافية هي أول ما تلتقط عين
القارئ بعد ذلك تأتي المرحلة اللاحقة وهي النص المكتوب
الذي يكمل المعلومات التي جاءت عن طريق الصورة ويكمل
اجابات التساؤلات الخمسة (5Ws). (ماذا ، أين ، متى ، من ،
لماذا) كما يضيف تفسيرات للحدث (كيف). ومع ذلك فإن
الصورة الجيدة هي التي تستطيع أن تجيب على معظم هذه
التساؤلات ، كما سنرى لاحقاً عند الحديث عن الرسائل
الإشارية والإيحائية في الصورة الصحفية.

إذن يمكن القول أن كلا من النص والصورة يتعاونان
لتقديم المعنى المراد وتعميقه لدى القارئ ، هذه المعاني التي
تقدمها الصورة أو يعرضها النص لا تنفصل عن ثقافة
وايديولوجية المجتمعات التي تعرض فيها (Barthes
(1987 ملحق (١) + ١ ب).

اللون مقابل الأبيض والأسود:

هناك عدة عناصر تؤثر في الصورة الصحفية لدى
استخدام الألوان أو عرضها باللونين الأبيض والأسود. يرى
كوبر (Kober) أن الصورة الملونة تحمل كمية كبيرة من
المعلومات يمكن أن تفقد عند استخدام الأبيض والأسود
(مرجع سابق: ٢٢٢). لكن ميلي (Milli) يعتقد أن المصور
عندما يأخذ لقطاته بالألوان فإنه بذلك يعرقل نفسه. ذلك أن
الصورة الملونة تحتاج إلى سرعة أبطأ عادة من تلك المأخوذة
بالأبيض والأسود (Milli ذكر في Schuneman, 1972: 86).
ينبغي الإشارة هنا إلى أن حديث ميلي كان في مطلع
السبعينات بمعنى أنه قديم نسبياً. ذلك أن هذه المشكلة قد
تم التغلب عليها مع اختراع أفلام ذات حساسية عالية تصل
إلى (1600 ASA) وبالتالي لم تعد عائقاً.

من جانب آخر ، يرى كين (Keen) أن المصور عندما



عدلت في الصورة نفسها فاتهمها
القادر بالغميرية
(ريفز ١٩٧٥)

يمكن القول إذن أن على المصور أن يتأكد ويعرف متى يستخدم الفيلم الملون أو يصور بالأبيض والأسود. تبقى أمور هي في بعض الأحيان خارجة عن إرادة المصور الصحفي كإمكانات الصحيفة مثلاً أو رؤية المخرج الصحفي.

الإشارية والإيحائية في الصور الصحفية:

الصورة الصحفية كرسالة، تحمل نوعين من المعاني اشاري (Denotation) وإيحائي (Connotation).

يرى بارط (Barthes) أن الصورة الصحفية تتشكل عن طريق ثلاثة عناصر رئيسية: مصدر للرسالة، قناة نقل الرسالة، والمتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الصحفيون والمحررون الذين يختارون هذه الصور ويضعون عناوينها والتعليقات المصاحبة لها. أما قناة نقل الرسالة فهي الصحيفة ذاتها. وأخيراً فإن القراء هم المتلقي لهذه الرسالة. (انظر شكل ١).

الصورة الصحفية (رسالة)



(شكل ١)

العناصر المكونة للرسالة الصورة

المعنى الإشاري (Denotation Meaning)

يصف بارط (Barthes) المعنى الإشاري بأنه المرحلة الأولى من الرسالة (المراجع نفسه: ٢٠). يعزل دينيس مكويل (Macquail) ذلك، لأن هذه المرحلة تصف العلاقة في الإشارة (Sign) بين المشير (Signifier) وهو المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصورة الفوتوغرافية. والمشار إليه (Signified) وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد (١٩٩٤: ٢٤٦).

فالمعنى الإشاري للرسالة المصورة إذن هو ما تنتقله عدسة آلة التصوير (عملية ميكانيكية) للحدث.

في المعنى الإشاري يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر فآلة التصوير تسجل الحدث كما تراه العين المجردة

في الواقع. ولا يمكن لأي شيء آخر - حتى الرسم - أن ينافس التصوير الفوتوغرافي في تسجيله للواقع كما هو (Barthes، مرجع سابق: ٤٤ - ٥٤). موضوعات كالشمس والقمر والشجر والإنسان والحيوان كلها واضحة ولا يمكن الاختلاف عليها في كل الدول والثقافات. المعنى الإشاري، كما يرى ديفيد بيرلو (David Berlo) هو معنى مباشر وواضح. فالرسالة الإشارية هي علاقة الموضوع بالإشارة مباشرة (١٩٦٠: ١٩٢).

يمكن القول إذن أن الرسالة الإشارية للصورة الصحفية هي الصورة الفوتوغرافية ذاتها. تلك الصورة الواضحة التقدير والتي لا يمكن الاختلاف عليها. بكلمات أخرى المعنى الإشاري هو رسالة بدون شفرة (Message without code) (Barthes، مرجع سابق: ٤٤). لكن إذا تدخل الإنسان عبر استخدامه آلة التصوير وتفسيره للصورة، سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الإيحائي.

الإيحائية: Connotation

إذا كانت الإشارية في الرسالة المصورة قد عرفت على أنها العلاقة بين الإشارة (Sign) والموضوع (Object)، فإن الإيحائية، وهي المرحلة الثانية من الرسالة المصورة، تعني العلاقة بين الإشارة (Sign) والموضوع (Object) والشخص (Person) (Barthes، مرجع سابق: ٢٠).

نجد هنا عنصراً ثالثاً قد تمت إضافته وهو الإنسان أو الشخص الذي يتدخل في المعنى الإيحائي للصورة عن طريق اختياره لتقنيات المعالجة أو التاثير أو الإخراج الصحفي (Barthes، مرجع سابق: ٢٠).

لفهم المعنى الإيحائي للرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر إلى الرسالة المصورة بين مجتمع وآخر. هذه أمثلة

يشير الى المطر اذا كان لون السحاب دالا على ذلك لان السحاب يولد المطر.

(أما في النوع الثالث من الاشارات (الرمز Symbol) فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتبارية فالمصافحة بالأيدي تعني تبادل التحية (Culler, ١٩٨١: ١٢٤).

يرى دي سوسير (Saussure) ان الدال يشير الى عنصر طبيعي (كلمة ، صورة، صوت)، لكن المدلول يشير الى المفهوم الذهني لذلك العنصر (الاشارة) في سياق اللغة المستخدمة (انظر Macquail، مرجع سابق: ٢٤٥). (انظر شكل ٣).



(شكل ٣) أنواع الاشارة عند سوسير

اذن نجد ان قراءة الصورة الفوتوغرافية تعتمد على معرفة القاري وثقافة المجتمع الذي تستخدم فيه هذه الاشارات ضمن سياق محدد ولغة معينة يتعارف عليها أهل ذلك المجتمع (Barthes، مرجع سابق: ٢٩).

كذلك فإن هذه القراءة تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم الناس هذه الاشارات ضمن سياقات محددة لانتاج المعاني الايحائية (Nichols، ١٩٩٤: ٢٧).^(٨)

يرى رولاند بارث (Barthes) (١٩٨٧) ان هناك ستة عناصر رئيسية تؤثر في انتاج المعاني الايحائية في الصورة الفوتوغرافية بشكل عام وهي التأثيرات الخادعة (trick effects) الوضعية (pose) الموضوع (object) ، جاذبية الموضوع للتصوير (photo genia) والجمالية (aestheticism) والتركييب (syntax) (Barthes، مرجع سابق: ٢٠-٥).

١ - التأثيرات الخادعة (Trick Effects)

نشرت صورة عام ١٩٥٩ للسنتاتور ميلارد (Millard) في محادثة مع الزعيم الشيوعي كارل برودر (Browder) وقد نالت شهرة واسعة في تلك الفترة. هذه الصورة كانت في الحقيقة مزيفة (faked) ، حيث تم تركيب الشخصين من صورتين مختلفتين في صورة واحدة.

في المثال السابق ، يرى بارت أن الصورة كانت مقنعة بما فيه الكفاية لدى الكثير من القراء في الولايات المتحدة الأمريكية (مجتمع معين + ثقافة خاصة).

بسيطة للتوضيح : صورة البقرة في بعض أجزاء من الهند تمثل قيمة دينية واسطورية ، فهي لدى عدد من القبائل الهندية مقدسة، بينما نجد في مجتمعات أخرى لا تعني شيئاً أكثر من الغذاء (الحليب واللحم) أو اشارة الى الريف.

ساعة البيع بن (Big Ben) لدى البريطانيين تعني مباشرة رمز البرلمان والديمقراطية ، أما جامعة أكسفورد فهي مكانة علمية مرموقة (Webster، ١٩٨٠: ٥٨).

الشكل (٢) قد لا يعني شيئاً للبريطانيين ، بينما للصورة معان عميقة عند العمانيين. فالصورة وهي عبارة عن مدرس عماني وطلابه وخارطة للسلطنة (معان اشارية) تعني النظام التعليمي في السلطنة بقيادة المدرس العماني والخارطة رمز للوطنية أما اللباس فهو جزء من البيئة والثقافة العمانية (معاني ايحائية) (وزارة الاعلام ، ١٩٩٠: ١١٤).

تنتج المعاني في الرسائل الايحائية من الاشارات أو العلامات ذاتها (Barthes، مرجع سابق: ٩٢).

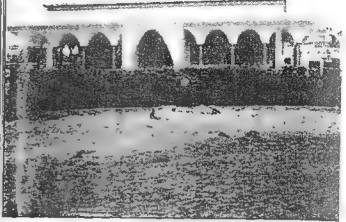
(شكل ٢) اختلاف معنى الرسالة بين الثقافات

يرى دينس مأكويل (Macquail) (١٩٩٤) أن علم الاشارات العام (Semiotics or Semiology) قد تأسس على يد تشالز بيرز (Piers) وفيرناندي سوسير (Saussure) ، تلاهما الباحثان أوجدن وريتشاردز (Ogden & Richards) (مرجع سابق: ٢٤٥).

ومعنى الاشارة (أو العلامة).

الناقل الطبيعي للمعنى في أي لغة، فأي صوت نسمع أو صورة نرى فهي عادة ما تشير الى موضوع ما أو مفهوم معين في الواقع المعاش، شيء ما يتم التخاطب به والاتصال وهو معروف كمرجع (لعامة الناس من بيئة ثقافية واحدة). (المرجع نفسه)

وهناك ثلاثة أنواع للاشارة ، كما يرى جونثان كولر (Culler) وهي الايقونة (icon) والمؤشر (index) والرمز (symbol). كل الاشارات تتألف من دال ومدلول لتشكيل المعنى. لكن هناك اختلافات بين هذين المفهومين عند كل نوع من الأنواع الثلاثة ، فالايقونة (icon) تتألف من علاقة واضحة بين الدال والمدلول. فصورة لوجه انسان (Portrait) تشير الى ذلك الشخص المصور نفسه. أما في المؤشر (index) فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة سببية. فالدخان يشير الى الحريق ، ذلك أن الحريق يسبب الدخان. والسحاب الكثيف



(صورتان لنفس المسجد نشرتا في الصحافة العُمانية تحمل كلتاهما بعدا مختلفا)

٢ - الوضعية (Pose)

ين الحكاية.. الصورة مأخوذة بالأبيض والأسود... مع اضاءة خافتة يغلب عليها القتامة.

نعرف من ذلك اننا في غرفة لفنان (النوطة الموسيقية + الاشرطة المسجلة)، الجو قاتم يوحي بالكآبة والفراق (زهور ذابلة + تقنية أخذ الصورة)، عناوين الاشرطة توحي أنه لفنان عربي (اللغة) .. انها اغاني الفنان الراحل عبدالحليم حافظ.. والصورة مأخوذة بمناسبة ذكرى وفاته.. اليوم الصور يوحي باسترجاع ذكريات .. والادوية توحي بالألام والمعاناة للفنان الراحل..^(٩)

٤ - جاذبية الموضوع للتصوير : (Photogenia)

الصورة هنا هي نفسها رسالة ايحائية جمالية . تأتي هذه الايحات من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وابداع ما يريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الاضاءة والديكور وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير الفوتوغرافي التي تساعد على ابراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بعد ذاتها تشكل عنصر جذب له دلالاته الايحاتية.

٥ - الجمالية : (aestheticism)

المعنى الايحيائي هو فن (art)، لذلك تجد علاقات مشتركة بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي ، فإذا كانت التقنية هي الأساس في البند السابق، فإن القواعد الفنية هي التي تساعد على صنع الايحاتية هنا، وذلك من خلال مراعاة المصور لقواعد الفن العامة في التكوين والخط والتوازن والتباين وغيرها من القواعد الاساسية في الفن.

مثال على ذلك صورة نشرتها جريدة الشبيبة (العمانية) في السابع من يناير ١٩٩٥ : ١٠) لمدرّب المنتخب العماني في ذلك الوقت (مهاجراني). هذه الصورة نشرت بعد قرار الاستغناء عن خدماته كمدرّب للفريق. الصورة توضح مهاجراني في طائرة (الطائرة هنا اشارة للسفر والانتقال)، مهاجراني يقرأ كتابا، علامات من الجدية والمزج بادية عليه. يمكن تعليل ذلك انه لم يكن يريد مفارقة المنتخب العماني. يؤكد ذلك قوله في مقابلة مع نفس الصحيفة بعد قرار الاستغناء : «كنت أريد أن أقدم الكثير للكرة العمانية» (الشبيبة ، ١٥ يناير ١٩٩٥ . ٥) (انظر شكل ٤).

(شكل ٤) - المعنى الايحيائي لوضعية المصور

الموضوع (Object)

يمكن كذلك معرفة وتعميق معنى الصورة من خلال الموضوع الذي يتم تصويره. فالمصور الفوتوغرافي ، اذا كان لديه الوقت، يمكن أن يرتب الموضوع الذي يريد تصويره واخرجه بشكل معين والتركيز على زاوية معينة دون اخرى، كل هذا يعمق المعاني الايحاتية للصورة الفوتوغرافية. فلننظر الى المثال التالي

طاولة مكتب .. عليها اليوم صور.. نوتة موسيقية.. قنينة زهور .. الزهور ذابلة .. عليه ادوية .. أشرطة مسجلة تبرز منها مقاطع من عناوينها .. سواح .. (....)ة الفجنان..

للمصور يحمل معاني إيحائية تناسب وضعية صور الوجوه هنا يختار الباحث ثلاثة منها كأمثلة

١ - الصورة الأولى لفؤاد سراج الدين رئيس حزب الوفد وهو ينظر إلى الأعلى، التعليق المصاحب «التطلع إلى الماضي».

٢ - الصورة الثانية لخالد محيي الدين وأصابعه على خده في حيرة وسؤال، التعليق المصاحب للصورة : «هل يستمر زعيما للمعارضة في البرلمان الجديد؟»

٣ - أما الصورة الثالثة لمصطفى كامل مراد رئيس حزب الأحرار ، صورة مواجهة (face to face) أما التعليق المصاحب للصورة : «سوبر ماركت السياسة» . (انظر شكل ٦).

١ - فؤاد سراج الدين ٢ خالد محيي الدين ٣ - مصطفى كامل مراد

(شكل ٦) تحمل الوجوه علامات إيحائية

القيم الإخبارية : (News Values)

نوقشت معايير القيم الإخبارية في مجال الصحافة بصورة واسعة من قبل كثير من الباحثين^(١٠) أما في مجال الصورة الصحفية فيعبرف هول (Hall) القيم الإخبارية على أنها عملية مهنية تسمح للمحررين العاملين في مجال المطبوعات باختيار وتوفير وتنظيم الصورة من خلال تعريفهم لكلمة أخبار (News) (مرجع سابق : ٢٢٤).

من جانبه ، يؤكد هارولد ايفانز (Evans) على أن معيار القيم الإخبارية للصورة الصحفية لابد أن يتضمن عناصر ثلاثة

الحيوية (animation)، القرب المكاني (relevant context)، وعمق المعنى (depth of meaning) (مرجع سابق ٤٧ - ٦٣).

ويرى أوستجار (Ostgard) أن الأخبار المهمة هي التي تكون غير متوقعة وغير طبيعية ومن الصعب التنبؤ بنتائجها (راجع Hall، مرجع سابق : ٢٢٥).

ويحدد تشينال (Chibnall)، كما ذكر فرانك ويبستر (Webster) في كتابه The New Photography ، سبعة عناصر تحدد قيمة الأخبار : الحالية ، الحركية ، الشخصية ، الموضوع ، الإشارة ، الإقناع والقصصية (مرجع سابق ٢٤٤).

من جانب آخر فإن قائمة جالتنج ورف (Galtung & Ruge) كانت تضم الحالية (recency) والقوة والكنافة (intensity)، التنوع (variety)، عدم القابلية للتنبؤ (unpredictability)، الموضوع (clarity)، التمرکز

عندما يجتمع عدد من الصور المتلاحقة لحدث ما ، فإن تأثيرها الإيحائي يكون أكبر ، انظر على سبيل المثال صورة حرق الزعاب البوذى لنفسه حتى الموت.

حدث ذلك في عام ١٩٦٣ في مظاهرة ضد ما كان يعتقد البوذيون باضطهاد الحكومة الفيتنامية للبوذيين. يرى هارولد ايفانز (Evans) أن هذه الصور المتلاحقة لها قوة إيحائية في المعنى المراد توصيله للقارئ (١٩٧٨ : ١٧٥). احتلت هذه الصور الصفحات الأولى في الكثير من صحف العالم (faber ١٩٧٨ : ١٣٢). (انظر ملحق رقم ٢).

من ناحية أخرى يرى ستيفورات هول Hall أن صور الشخصيات في موضوعات الصور الصحفية هي أحد الطرق التي من خلالها تقدم ثقافة المهنة الصحفية (في سياق القيم الإخبارية) إبعادها الإيديولوجية . مع ذلك ، وفي علها هذا تمثل الصورة الصحفية شاهدا طبيعيا (Natural) للحدث. السؤال هنا هو كيف تكون الصورة طبيعية وفي نفس الوقت ثقافية أو إيديولوجية. المعنى في الثقافة غيره في الطبيعة. يكون ذلك أن لكل صورة معنى إشاريا (طبيعية) ، ولكن عندما نتعمق في دراسة مدلولات الصورة عن طريق اتباع معايير علم الدلالة (Semantics) أو علم الإشارة (Semiotics) تكون الصورة ذات أبعاد ثقافية وإيديولوجية.

اذن تعمل الأهمية في الصورة الصحفية في مستويين رئيسيين، المستوى الأول هو الطبيعي المباشر أو الإشاري (denotation)، أما المستوى الثاني فهو المستوى الأعرق وهو الإيحائي Connotation يتطلب المستوى الثاني معرفة أعمق وتوافقا مع ثقافة المجتمع الذي يتم فيه نقل هذه الرسائل المصورة (Maquail، مرجع سابق ٢٤٦). (انظر شكل ٥).



(شكل ٥) مستويات الرسالة المصورة

في مثال من الصحافة العمانية ، نشرت جريدة الوطن بتاريخ (١٤ أكتوبر ١٩٩٥) تقريرا عن حملة صحفية في انتخابات البرلمان المصري. الصور التي جاءت مع الحدث هي صور لقادة الأحزاب. وجد الباحث أن التعليق المصاحب

والثقافية بل والتاريخية من أجل الوصول إلى رؤية أوضح وتفسير أشمل عند انقراء الصورة (Banks ، ١٩٩٤ : ١٢٠).

المستوى الأيديولوجي :

يمكن القول — كما رأينا — أن الرسالة الإشهارية (denotive) في الصورة الصحفية تمهد لفهم الرسالة الإيحائية (connotive) التي تحمل أبعاداً ثقافية وبيولوجية وتعرف الأبعاد البيولوجية عن طريق أفكار ومصالح واعتقادات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين، عندما نربط ذلك بالتصوير الصحفي نجد أن ستورات هول (Hall) يرى أن الإيحائية البيولوجية (ideological) (connotation) يمكن أن توجد في الصورة الصحفية ، فالصورة الصحفية تحمل قوتها في ذاتها فعن طريق الصورة يمكننا أن نتعرف على أخطر وجه في المجتمع أو مجرم مطلوب للعدالة (مرجع سابق : ٢٤٣).

يؤكد على ذلك وبستر (Webster) (١٩٨٠) بمثال يتعلق بجون مكفيكار (Jonhn Movicar)، حيث تمكن هذا الرجل من الهرب من سجن (E Wing) بأحدى المحافطات الانجليزية (Durham hoal) لكن الصورة التي عرضتها الشرطة (Mug shot) (١١) للمجرم مع التعليق «أخطر رجل مطلوب للعدالة في المملكة المتحدة» قد لا يتعرف عليها ذلك أنه يبدو مختلفاً عما هو في الواقع (انظر الفرق شكل : ٧).

(شكل : ٧) الفرق في الإيحائية بين تصوير الشرطة للمجرم وصورته في الخارج

يعتقد وبستر (Webster) أن الشرطة تعمل ذلك لتجعل من عليها أكثر سهولة إذا شعر العامة أن ما يرونه هو صورة مجرم حقا (مرجع سابق : ٢٢٦).

فلأن هذه الأنواع من الصور (Mug shot) تحمل في طياتها أبعاداً بيولوجية ، هذه الأبعاد هي تعود الناس على رؤية المجرمين في هيئة معينة ، «من الضروري أن نرى العالم كما علمتنا ثقافتنا» (المرجع نفسه : ٢٣) (١٢).

يمكن إضافة المعاني الإيحائية لتعميق الأبعاد البيولوجية في عصر الصورة الرقمية (digital image) الآن ببساطة (انظر المثال في ملحق رقم : ٤) (١٣).

في دراستها التي جاءت بعنوان

"The Vulnerable image : Categories of Photos as Predictors of Manipulation".

تؤكد ريفز (Reaves) (١٩٩٥) المقولة السابقة بمثال للصورة المأخوذة للمجرمين (Mug shot) . الصورة هنا

(ethnocentricity) ، الاستمرارية (continuity)، الانسجام (consonance)، والشخصية (personalisation) (راجع Hall، مرجع سابق : ٢٣٤).

ويرى الباحث هنا أنه من الأسلم أن نقول أن معايير اختيار الأخبار أو القيم الاخبارية تختلف من مجتمع إلى آخر، ذلك أن فصل هذه القيم الاخبارية من الثقافة والايديولوجيا أمر صعب، فما يمثل قيمة إخبارية مهمة في بلد ما، قد لا يعني شيئاً في بلد آخر. كذلك فإن هذه القيم تختلف باختلاف القراء ومستوياتهم الثقافية، لذلك نرى هذه الاختلافات في تغطية الأخبار في صحيفة شعبية (tabloid) على سبيل المثال وأخرى جادة (stand).

اذن يمكن القول أن الصور الصحفية تعرض ثقافة المجتمعات وبيولوجيات الجماعات التي تمثلها، نؤكد على ذلك بالمثال التالي

نشر عدد من الصحف في دولة الامارات العربية المتحدة والفلبين والمملكة المتحدة في أكتوبر ١٩٩٥ قصة عن الخادمة الفلبينية التي اتهمت بقتل مخدومها في دولة الامارات . حدث ذلك في التاسع عشر من يوليو ١٩٩٤ . تقول الخادمة انها كانت في السادسة عشرة من العمر. نشرت عدد من الصحف في الفلبين والمملكة المتحدة مثل الديلي اكسبرس (Daily Express) والاندبندنت (The Independent) صورة للخادمة تين وكأنها في ذاك العمر (Subliminal image) مما قد يوحي بالتعاطف مع هذه الخادمة الصغيرة ، بل إن صحيفة الاوبزيرفر (Observer) الانجليزية نشرت في صفحتها الأولى صورة كبيرة لسارة (الخادمة بالالوان معنونة . «خادمة فلبينية (١٦ عاما) محكوم عليها بالموت» (١٧/٩/١٩٩٥).

بينما أشارت صحف الامارات، وصحيفة انجليزية واحدة على حد علم الباحث، وهي الديلي تلغراف (Daily Telegraph) ان سارة ، كما أوضحت المحكمة، كان عمرها سبعة وعشرين عاماً حين ارتكبت الجريمة وليست في السادسة عشرة كما ادعت ، وهي مذنبه لذلك فإن الصورة التي نشرت في هذه الصحف جاءت مختلفة عن سابقتها ، حيث تظهر الخادمة هنا في سن أكبر وليست فتاة في عمر المراهقة . (انظر ملحق رقم ٣).

في هذا المجال يمكن القول أن الموضوعية والحياد في الصورة الصحفية أمر صعب التحقيق، ويعتمد على المجتمع (ثقافة) والجماعة التي ينتمي إليها ذلك المجتمع (ايديولوجيا)، لذلك يرى الباحث أنه من الأفضل عدم دراسة الصورة الصحفية بمعزل عن البيئة الاجتماعية

لللاعب الأمريكي أو. جي. سمبسون (O.J. Simpson) الذي اتهم بجريمة قتل زوجته. تقارن الباحثة نفس الصورة بين غلاف مجلتي نيوزويك (News Week) وتايم (Time).

المعنى الاشاري للصورة في غلاف المجلتي هو صورة سمبسون. الواضح ان المجلتي استخدمتا نفس الصورة. لكن الرسالة الايحائية مختلفة هنا. فالصورة التي نشرتها مجلة تايم (Time) تحمل - على حد تعبير ريفز - رمزا ثقافيا وبعدا ايديولوجيا. ذلك ان محرري المجلة قد قاموا بتعميق وجه سمبسون مع اضافات في تقنية الازياء لتبدو الصورة أكثر سودا (العنصرية)، من تلك التي ظهرت عليها في مجلة نيوزويك (News Week). اتهمت مجلة تايم - بسبب نشرها لهذه الصورة على هذه الهيئة - بالعنصرية (١٩٩٥ : ٧٠٦). (انظر شكل ٨).

اذن يمكن للصورة الصحفية أن تعمق ايديولوجية معينة في أي مجتمع. تختلف هذه الايديولوجيات من مجتمع الى آخر ومن ثقافة الى أخرى ولذلك فهي تختلف من صحيفة الى أخرى.

تكون العلاقات الثقافية عميقة في حياة الافراد وطرق معيشتهم، عاداتهم وتقاليدهم، نظرتهم للناس والاشياء وبالتالي تختلف ايديولوجياتهم (Barthes). مرجع سابق (١٩٨١ : ١٤٧).

لا يمكن عزل الاشارات التي تشكل ثقافة المجتمعات عن هذه المجتمعات وبآتي الاعلام، عن طريق الصورة الصحفية (محل الدراسة)، لتعميق هذه المعاني والدلالات، ذلك أن الرسالة الاعلامية كلما ابتعدت عن واقع المجتمع وثقافة أهله وايديولوجيات جماعاته فشلت في التعبير عن ذلك المجتمع.

لنأخذ مثالا من الصحافة العماني. يشكل الاسلام بعدا عميقا في حياة الناس في المجتمع العماني وتحاول الصحافة أن تعمق هذا المعنى وخاصة في شهر رمضان. من بين هذه الرسائل نشرت صحيفة عمان صورة مسجد. كانت هذه الصورة والتي نشرت في شهر رمضان غنية بالمعاني الايحائية. فهي توضح البعد الروحي للمكان المقدس في المجتمع العماني استخدم المصور لقطة سفلية - (Low angle) لاعمدة المسجد من الداخل هذا النوع من اللقطات عادة يؤكد عظمة الموضوع (١٤).

يأتي التعليق وهو عبارة عن دعاء وليؤكد معنى الصورة. لكن عندما تتم مقارنة الصورة السابقة بصورة أخرى لنفس الموضوع (المسجد) وفي نفس الصحيفة فإن النتيجة هنا مختلفة، ذلك أن الصورة الثانية صورة عامة

للمسجد من الخارج. جانب من منارة المسجد غير موجود. الصورة لا تحمل ذلك البعد الروحي الموجود في الصورة الأولى (انظر ملحق رقم ٥).

بصورة عامة يمكن القول أن استخدام الاشارات (Signs) في التعبير عن المعاني والابعاد الايديولوجية تختلف من مجتمع الى آخر وحسب ثقافة ذلك المجتمع. كما أنها تعتمد على عدة عناصر وهي: أولا القاريء: فمن يقرأ التايمز المحافظة (The Times) ربما لا يكون له نفس اهتمامات ذلك الذي يقرأ الصن الشعبية (The Sun) وبالتالي فإن مضمون الموضوعات وطرق معالجتها مختلف في الصحفيتين. (١٥).

ثانيا سياسات تحرير الصحيفة ودورها في المجتمع والخطوط التي يسير عليها المحررون في نشرهم وتغطيتهم للأحداث (Hall)، مرجع سابق : ٨).

ثالثا المحرر : أو المخرج المسؤول عن نشر الصورة ودوره في اختيار صورة ما دون أخرى، أو أن تكون ملونة أو بالأبيض والأسود حسب أهميتها أو حسب تناسق العناصر في الصفحة الواحدة. (O'leary، ١٩٧٧ : ٦٧، Banks، مرجع سابق : ١٢٠).

رابعا المصور الصحفي: الشخص الذي يقف خلف آلة التصوير، ودوره في صنع المعاني الايحائية عن طريق العمليات التقنية في آلة التصوير كالأضواء والسرعة وفتحات العدسة واختيار الوقت المناسب أو أدوات معينة لصورة ما، أو عن طريق الامكانيات الفنية الجمالية وعناصر التشكيل الفني.

خامسا : القرار السياسي: وهذا يكون عن طريق السلطة السياسية في المجتمع التي تحدد ما ينشر وما لا ينشر في وسائلها الاعلامية. ذلك أن الصورة الصحفية تحمل رسائل ايحائية تساعد على تشكيل أو بناء أو هدم الأفكار والقيم والاتجاهات (Webster، مرجع سابق : ١٤٦).

خاتمة :

في عصر الصورة. لا يمكن لأحد أن ينكر دور الرسائل المصورة في مجال الصحافة. الصورة عادة لا تعمل بدون النص، فكلهما يتعاونان لتوصيل المعنى للقاريء. كما رأينا، هناك نوعان من المعاني. المعنى الاشاري، وهو الموضوع كما التقطته آلة التصوير كعملية ميكانيكية من دون تدخل الانسان، المعنى هنا واضح محدد ومباشر. النوع الآخر هو المعنى الايحائي، ويكون عندما يتدخل الانسان في رؤيته للصورة، ذلك أن الانسان يعكس خلفيته

المعرفية وثقافته لما يشاهد أو يقرأ.

ب - الصورة لا تحمل نفس معنى المعنى الذي تحمله الصورة السابقة.
المصدر: ١٤ فبراير ١٩٩٥: ٥.

الهوامش:

١ - هذا المقال هو ترجمة لفصل من رسالة الماجستير التي أعدها الباحث عام ١٩٩٦ بعنوان الصورة في الصحافة المعاصرة: دراسة للصورة الصحفية في الصحافة العربية اليومية، (غير منشورة، باللغة الانجليزية)، جامعة كارييف: المملكة المتحدة. الفصل المترجم كان بعنوان «الصورة الصحفية في الصحافة اليمية».

٢ - لمزيد من التفاصيل عن مفهومي الثقافة والايديولوجيا انظر:

Williams, R. (1989), Culture, Fontana Press:
London, Volosinov, V. (1981), The study of ideologies
and Philosophy of Language, in Bennett, T. et al (eds),
Culture, Ideology and Social Process, The Open
University Press: London, pps. 129 - 143.

٣ - لمزيد عن تاريخ الصورة الصحفية انظر:

Kober, K. (1991)/ "Photojournalism: The
Professional's Approach" Focal Press: Boston, London,
Tausk, P. (1976) An Introduction to Press Photography,
International Organisation of Journalists:
Czechoslovakia, Fox, R. and Kerns, R. (1961)

Creative News Photography, Iowa State University
Press: Iowa

٤ - على مثال المقال انظر:

Lester, P. (1988) "Use of Visual Elements on
Newspaper front pages", Journalism Quarterly, Vol. 65,
no. 3, pps. 760 - 763, Kahan, R. (1992) "America in a
Visual Century", " Journalism Quarterly, Vol. 69, no. 2,
pps. : 282 - 65, Davis, K. (1992) 'The power of Images -
Creating the myths of our Times', in Media & Values,
no. 57, pps. : 4-6, Hightower, p. (1980) "A study of the
messages in Depression Era photos", Journalism
Quarterly Vol. 57, no. 3, pps. : 495 - 97, Wanta, W.
(1988) "The Effects of Dominant Photographs: An
Agenda - Setting Experiment", Journalism Quarterly,
Vol. 65, no. 1, pps. 107-111.

٥ - انصار كوبر (١٩٩٦) الى مثال على ذلك باول صحيفة تابلويد في
الولايات المتحدة الأمريكية (The New York Illustrated Daily
News) التي أصبحت واحدة من أكثر الصحف نجاحاً. هذه الصحيفة التي
تغير اسمها بعد ذلك لتصبح News, New York's pictures
newspaper حققت أكبر معدل التوزيع بين الصحف اليومية الأمريكية
(هي: ٣٢٨) أشار باحث آخر (Karin Becker) (١٩٩٣)، الى دور
الصورة في زيادة التوزيع بمقالة عنوانها:

"Photojournalism and the Tabloid Press", in
Dohlgren, p. and Sparks, c. (eds), Journalism and
Popular Culture, Sage: London, pps. : 130 - 135.

٦ - لمزيد من المعلومات عن دور الصورة في الاخراج الصحفي راجع:
Evans, H. (1978), Pictures on a page,
Photojournalism Graphics and picture Editing,
Heinemann: London, Hodgson, F. (1993), Sub - editing:
A Hand Book of Modern Newspaper Editing and
Production, (Second Edition), Focal Press: Oxford

٧ - لمزيد من المعلومات عن العلاقة بين الأذن (الكلمة) والعين
(الصورة) في العلوم الطبيعية راجع
Burnett, R. (1995) Culture of Vision : Images, Media

هذه الأبعاد الثقافية والايديولوجية تختلف من مجتمع
لآخر أو حتى من شخص لآخر، وهو ما يعلل اختلاف القيم
والمعايير الاخبارية للصورة الفوتوغرافية.

ما يمكن التأكيد عليه هنا هو أن الصورة الصحفية
يمكنها أن تعرض أو تعمق الأبعاد الايديولوجية والثقافية في
الأحداث. هذه الأحداث تختلف في أهميتها حسب اختلاف
ثقافة الأفراد وأفكارهم واتجاهاتهم. كما يمكن القول كذلك
أن دراسة الصورة في مجال الصحافة في أي مجتمع من
الأفضل - حسب ما يرى الباحث - أن تشمل على دراسة
الاجتماع ذاته وذلك لفهم نتائج هذه الدراسة بصورة أعمق.

الملاحق

ملحق رقم ١ (النص والصورة)

١ - اعدام امرأة بالكرسي الكهربائي، لقد تم اعدام روث سنيدر
(Ruth Snyder) / ١٢ يناير ١٩٢٨ لقتلها زوجها. ألبرت سنيدر (Albert
Snyder) اثارت الصورة شجة في اوساط المجتمع الأمريكي الصورة من
تصوير توم هاوارد (Faber) Tom Howard (مرجع سابق ٤٥).

ملحق رقم ١

ب - في الصحافة، استخدام النص والصورة معا يعمق المعنى ويوصل
الى القاري أكثر من استخدام عنصر واحد فقط.

تصوير: Joe Rosenthal

المصدر: Evans: مرجع سابق ١٤٧.

ملحق رقم ٢ (التركيب في الصورة الصحفية)

الرسالة الايجانية - تعدي الاضطهاد الحكومي ضد البوذية بالوث -
أعققت تأثيراً في تنامي هذه الصور وتدرجها بدلاً من استخدام صورة
واحدة

تصوير: Malcom Browne من وكالة الاسوشيتدبرس (AP)

المصدر: Feber: مرجع سابق: ١٣٣.

ملحق رقم ٣ مقارنة استخدام صورة الخادمة الغابينية

١ - ديلي اكسپريس، ٣١ أكتوبر ٩٥ ١٤

ب - ديلي تلغراف، ٣١/١٠ أكتوبر ٩٥: ١٨.

ج - انديبنذنت، ٣١/١٠ أكتوبر ٩٥: ١٣

ملحق رقم ٣

د - ايربيرفر، ١٧ سبتمبر ٩٥: ١٠

ملحق رقم ٤

الصورة الرقمية (Digital) والأبعاد الايديولوجية

لاحظ الفرق بين الصورة الأصلية (في المربع الصغير) والصورة التي تم
التلاعب بها بواسطة الحاسب الآلي

المصدر: Scientific American, March 95

Vol. 11, no. 3, p.1

ملحق رقم ٥

الصحافة والأبعاد الايديولوجية في المجتمعات

١ - الصورة والتعليق بصفحة رسالة ايجانية تخاطب القاري المصدر
جريدة عمان، ٦ فبراير ١٩٩٥: ٧.

ملحق رقم ٥

Fox, R. and Kerns, R. (1961) *Creative News Photography*, Iowa State University Press, Iowa.

Haas, E. (1972) 'Colour vs. Black and white', (in) Schuneman, S. (ed), *Photographic Communication Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, Hasting House Publisher, New York, pps. 85 - 90.

Hall, S. (1981) 'Cultural Studies: Two Paradigm', (in) Benich, T. et.al, op. cit., pps. 19 - 37.

Hall, S. (1982) 'The Determination of News Photographs', (in) Choen, S. and Young, J. (eds.) *The Manufacture of News*, Constable, London, pps. 226 - 243.

Hall, S. (1993) 'The Whites of their Eyes. Racist Ideology and the Media', (in) Alvarado, M. and Thompson, J. (eds.), *The Media Reader*, BFI Publishing, London, pps. 7 - 23.

Halsman, P. (1972) 'Colour Vs. Black and White', (in) Schuneman, S. (ed.), op. cit., pps. 85 - 90.

Hicks, W. (1972) 'What is Photojournalism?', (in) Schuneman, S. op. cit., pps. 19 - 56.

hodgson, F. (1993) *Sub-editing : A Hand Book of Modern Newspaper Editing and Production (Second Edition)*, Focal Press, Oxford.

Keen, M. (1995) *Practical Photojournalism: A professional Guide* focal press, oxford

Kober, J. (1991). *Photojournalism: The professional's Approach*, (Second Edition), Focal press, Boston, Lonon

Koner, M. (1972) 'The Photographer's Changing vision', (in), pps. 59 - 64.

McGuail, D. (1994) *Mass Communication Theory : An Introduction (Third Edition)*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi

Milli, G. (1972) 'Colour vs Black and white', (in) Schuneman, S. (ed.) op. cit., pps. 85 - 90.

Nichols, B. (1994) 'The Analysis of Representational Images', (in) Corner, J. and Hawthorn J. (eds.) *Communication Studies : An Introduction*, (10th Edition), Routledge, New York, pps. 36 - 41.

O'Leary, M. (1972) 'Communication : Signals, Channels and Icons', (in) Schuneman, S. (ed.), op. cit., pps. 66 - 71.

O'Sullivan, et. al. (1994) *Key Concepts, in Communication and Cultural Studies*, Methuen, London.

Reaves, S. (1995) 'The Vulnerable Image. Categories of Photos as Predictor of Digital Manipulation', *Journalism Quarterly*, Vol. 72, no. 3, pps. 706 - 715.

Tausk, P. (1976). *An Introduction to Press, Photography, International Organisation of Journalists, Czechoslovakia. The Editors of Time - Life Books*, (1972) Photojournalism, Time - Life, International, Netherlands.

The Ministry of Information (1990)

Oman 90, Muscat.

Webster, F. (1980). *The New Photography*, John Calder, London.

Woolley, A. (1966) *Camera Journalism: Reporting with Photographs*, A.S. Barthes and Co. Inc, Thomas Ltd, New York and London.

⑤ *صحف ومجلات محلية*

Daily Express (1995) 31st October, p. 14

Daily Telegraph (1995) 31st October, p. 18

Independent (1995) 31st October, p. 13.

Scientific American (1995) 'When We Believe what we see', (The Arabic Issue), March, Vol. 11, no. 3, pps. 4 - 5.

The e Observer (1995) 17th September, p. 1.

and Imagination, Indiana University Press: Bloomington and Indiana Polis, Hicks, W. (1972), 'What is Photojournalism', in Schuneman, S. (ed) *Photographic Communication : Principles, Problems and Challenges of Photojournalism*, Hasting House Publisher : New York, pps. 19-56.

٨ - مزيد من المعلومات عن علم الاشارات (semiotics) واهميتها في دراسة معاني الصورة الصحفية انظر.

Fox , p. op. cit, p. 28, Hall, S. (1982) ' The Determination of News Photographs', in *The Manufacture of News* Sage Publications, Beverly Hills, California pps. 226 - 43 , Mcquail, D. , op.cit. pps. 244 - 48, Burgin, V. (1983) 'Seeing Sense', in Davis, H & Walton, p.(eds.), *Language, Image, Media*, Blackwell: Oxford pps. 226 - 44.

٩ - هذا المثال هو من صنع الباحث وهو اضافة جديدة مختلفة عن المثال المذكور في النص الاصلي للترجمة . وذلك للتقريب وزيادة التوضيح

١٠ - اختيار الباحث هذه الأمثلة لارتباطها بمعايير قيم الاخبار في الصورة الصحفية.

١١ - مصطلح (Mug Shot) يطلق على الصور المأخوذة للمجرمين وعادة ما تنتقلها الشرطة للتحقيق

١٢ - للمزيد من التوضيح عن الصورة المأخوذة للمجرمين (Mug Shot) وعلاقتها بثقافة الناريه انظر

Lain, L. and Harwood, p. (1992), 'Mug Shots and Readers Attitudes Toward, People in the News', *Journalism Quarterly*, Vol. 69, no. 2, pps. 293 - 300.

١٣ - عن مجال الصورة الرقمية واستخدامها في الصحافة انظر

Keen, M. op.cit pps 201 - 221, Hartley, J. (1992), *Politics of Pictures: The Creation of the Public in the Age of popular Media*, Routledge: London and New York , pps. 140 - 163, Winstio, B. (1995), *Claiming the Real* , B.F.I. London, p. 5, Lister, M. (ed.) (1995), *The Photographic Image in Digital Culture*, Routledge, London and New York.

١٤ - للمزيد من المعلومات عن انواع القطعات في التصوير الفوتوغرافي راجع

Keen , op. cit, pps. 139 - 149.

١٥ - جاء الباحث بهذا المثال لناسبته للقراري الانجليزي (مكان اعداد الرسالة) ولكن يمكن أن يوجد في الدول العربية ذات الصحافة المختلفة ما بين الصحف الاثارة والصحف الجادة.

المصادر :

Banks, A. (1994) 'Images Trapped in Two Discourse. Photojournalism Codes and International News Flow', *Journal of Communication Inquiry*, Vol. 18, pps. 118 - 34.

Brathes, R. (1983) *Mythologies*, Granada, London, Toronto Sydney, New York.

Barthes, R. (1987) *Image Music Text*, Fontana, London.

Berlo, D. (1960) *The Process of Communication: An Introduction to Theory and Practice*, Pinchart Press, San Francisco.

Culler, J. (1981) 'Semology : the Saununan Legacy' in Bennett, T. et al. (eds.), *Culture, Ideology and Social Process*, The open University Press, London, pps. 129 - 143.

Evans, H. (1978) *Pictures on a page*, Heinemann, London.

Faber, J. (1978) *Great News Photos and the stones Behind Them*, (Second Revised Edition,) Dever publication JNC, Netherlands.

اليهود

و

الموسيقى

قبل مدة قصيرة أثيرت في «المجلة الموسيقية الجديدة»^(١) قضية «الذوق الفني اليهودي»، وسرعان ما نشبت الخلافات بهذا الصدد. فقد أسفر الدقاع عن الذوق الفني اليهودي والتشكيك به عن نقاش ساخن. ويبدو لي شخصيا أنه ينبغي الانتباه في هذا النقاش وبالدرجة الأولى إلى مسألة مبدئية هامة يؤسفنا أنها قوبلت حتى الآن إما بصمت من جانب النقد أو نوقشت بحرارة وانفعال مفرط. على أن مهمة النقد في هذه الحالة كان يمكن أن تكون نبيلة على نحو خاص، لأنه دون الانحطاط إلى مناقشة ما اختلفه النقد نفسه، ودون الاساءة بذلك إلى جوهره بالذات، كان على النقد أن يكتفي بالتعامل مع الوقائع الأكيدة والظاهرة بوضوح. وبين الوقائع العالية القيمة التي تهمني في هذه القضية هناك قبل كل شيء النفور الداخلي العميق من كل ما هو يهودي، وهو نفور نعرفه جميعنا، ويميز الشعب بأسره، ويظهر جليا على الدوام.

النص: ريهارد فاغنر ترجمة: نوفل نيوف*

ضرورة مساواة اليهود فإننا بعد احتكاكنا المباشر بهم، لم نتخلص من الشعور إزاءهم بأصدق أنواع النفور.

وفي هذا النفور الغريزي من اليهود نصطدم بمسألة لا بد من توضيحها نظرا لأنه يتعين عليها أن تقضي بنا إلى هدفنا.

ولا مئاض من الإشارة إلى أن الانطباع السلبي المنفر الذي يخلقه اليهود فينا يفوق بطبيعته وعمق قوته سعينا الواعي للتخلص من هذا المزاج غير الانساني النزعة. ولا نفعل إلا أن نخدع أنفسنا. وبوعي كامل في هذه الحالة، عندما نستسلم لسورة شهامة، وعيشنا نود أن نقنع أنفسنا والأخوين بأن ذلك الشعور الطبيعي الذي يستدعيه اليهود فينا يجب أن يعميق بقدرة خاص من الانسانية والأخلاق.

ويبدو أننا شرعنا نصمل في المدة الأخيرة إلى اقتناع عاقل بأن الأذى بنا هو أن نحرر أنفسنا من ضغط هذا الخداع الذاتي، وأن نتخلص بروية كاملة موضوع «عطفاء القسري».

فعدمتنا سنقوم متعقلين، خلافا لضلالتنا العاطفية بتكوين مفهوم يحدد كيف يجب أن تكون مواقفنا من اليهود وكيف هي الآن، سوف نستغرب إذ نرى أننا إبان كفاحنا من أجل منحهم المساواة كنا معلقين في الهواء على نحو يثير الشفقة، وكنا نقاثل الغيوم ببسالة.

أما المجال الرائع البعيد عن مثاليينا المتوهدين، مجال

إننا نرغب هنا في تفسير هذا النفور العميق من جانب الشعب إزاء اليهود وحدهم في الفن، وفي الموسيقى حصرا. وستغض الطرف عن مجالي الدين والسياسة. فاليهود، من الناحية الدينية أعداء الداء منذ القدم، بل وغير جديرين حتى بالكراهة. أما في السياسة الصرفة فإننا وإن كنا لا نتصادم معهم مستعدون دائما لتمكينهم من إقامة مملكة جديدة في القدس. ويبقى لنا أن نعرب عن شديد أسفنا لكون الدوق روتشيلد رفض بحدق كبير شرف أن يكون ملكا لليهود، وفضل أن يصبح «يهودي الملوك».

ولكن حين غدت السياسة عندنا ملكا للمجتمع خيل للمثاليين أن وضع اليهود القانوني المعين يستدر العدالة الانسانية. وأيد هذه النظرة بالذات ما ظهر لدينا أنفسنا من طموح إلى التحرر الاجتماعي. وهنا تحديدا ينبغي علينا أن نبحث عن أصل كفاحنا في سبيل تحرير اليهود، إذ ظللنا في هذا السياق نكافح على الدوام في سبيل مبدأ مجرد، في سبيل فكرة وليس في سبيل تحرير اليهود كشيء ملموس. ويعود سبب ذلك إلى أن لغير اليتنا برمتها لم تتكشف إلا عن لعبة عقل قصير النظر، لأننا شرعنا بتحرير شعب لا نعرفه، وبطبيعة الحال نتجاهل أي علاقة معه. وعلى النصو نفسه تماما فإن حماستنا في الذود عن مساواة اليهود لم تكن تتبع إلا من صبورتنا المثالية العامة، وليس من الشعور بالعطف على اليهود إطلاقا. ومهما قيل من كلام حميد عن عدالة

* مترجم من سور يا يقيم في موسكو

الواقع الفعلي فقد استلقت أنظار أولئك الذين كانت تسليهم قفزاتنا الهوائية المضحكة، ولكنها لم تكن تسليهم بالقدر الذي يتمتعون من التخلي لنا ولو عن جزء منه مكافأة لنا على بهلوانيتنا المثالية.

على هذا النحو تماما، وكما لو بشكل عرضي كامل، أصبح «دائن الملوك» ملك الدائنين، ولا تبدو وساطات هذا الملك لتحقيق المساواة لليهود إلا جهودا ساذجة في نظرنا، مادام الأمر الأكثر إنصافا وإلحاحا الآن هو أن علينا نحن أن نطالب بمساواتنا مع اليهود.

وتشهد وقائع العالم اليوم على أن اليهود أكثر من متساوين في الحقوق، إنهم يسيطرون وسيستمررون في السيطرة مادام للمال قوة تعجز إزاءها جميع طموحاتنا وأفعالنا.

ولا يتطلب توضيحا كون بني إسرائيل قد توفروا على هذه القوة القاهرة نتيجة الويلات التاريخية والفظاظة الوحشية التي ميزت الحكام المسيحيين الجرمانيين^(٢).

وبخصوص تأثير اليهود على الفنون الجميلة تجدر الإشارة قبل كل شيء إلى أن الفن المعاصر بلغ في تطويره درجة من الكمال جعلت مواصلة تطويره متعذرة إلا بعد إرساء أسس جديدة له.

وقد استغل اليهود هذا الطرف من أجل تزعم النقد الفني وأخذ زمام الفن بأيديهم فلتتوقف عند هذه النقطة بمرزيم من الاهتمام

إن كل ما حصل عليه أقوياء وأغنياء روما والعصور الوسطى من جهد قدمه لهم الإنسان المستعبد الذي كان يكاد أنواع العوز والويلات، كل ذلك حوله اليهود في أيامنا إلى أموال. حقا، فمن يستطيع أن يرى على الأوراق المالية البداية البراءة أيها مجبولة بدماء عدد لا يحصى من العبيد.

وكل ما حققه أبطال الفن بجهود لا حصر لها التهمت طاقتهم بل وحياتهم نفسها خلال صراعهم ضد قوى الظلام العالدية للفن على امتداد ألفي سنة بائسة، كل ذلك تحول إلى أيدي اليهود إلى موضوع أنتاج الأعمال الفنية. فمن سرى في ملامح تناغم الأعمال الفنية إنها وليدة جهود شاقة ومقدسة بدلتها العيقرات على امتداد ألفين من السنين، أما كون الفن الجديد كله قد اتخذ سمة يهودية فمسألة شديدة الوضوح للعيان، جليلة للشعور بحيث لا تتطلب برهانا. بذنا فتحن في غنى عن الذهاب بعيدا، ولا حاجة بنا للتمعن في تاريخ الفن طلبا للبرهان على واقعة بيئة.

يكفي هنا أننا توفقنا حرياً أمام حتمية ضرورة تحرير الفن من تأثير اليهود الطاغية، إننا بحاجة إلى قوة لن نجهدها

إذا ما توقفنا عند دراسة الظاهرة نفسها والاكتفاء بتعريفها نظريا، وليلوغ هذه الغاية خير لنا أن نستطلع من أجناس ومشاعرنا العفوية. إن السبب الحقيقي لنفورنا من اليهود سنجده في ذلك الشعور العتيق الذي ينفرتنا منهم، وقد كنا أن نعترف به صراحة. إذ ذلك نعرف، أخيرا، ضدد من سنناضل. فقبل ذلك لن يكون بوسعتنا أن نعتي أنفسنا بأننا سنحرر الميدين من العفريات المعادي لنا، الماربط تحت ستار ظلمة أمينة كريمة قمنا نحن الإنسانين الطيبين^(٣) بالقائها عليه لنخفف من بشاعة مظهره.

إن اليهودي الذي له رب واحد، وهو رب له وحده، يتبدى لإبصارنا في الحياة اليومية بمظهره الخارجي قبل كل شيء، وهذا المظهر المميز سمة لا تنفصل عن اليهودي أيا كان الشعب الأوروبي الذي يعيش بين ظهرانيه، وهو يمثل ملامح عربية وكريهة في نظر جميع الأوروبيين إننا تلقائيا لا نرغب في أن يكون ثمة شيء مشترك بيننا وبين من له هذا المظهر الذي كان يجب أن يعد حتى اليوم مصيبة بالنسبة لليهود. إلا أننا نراهم اليوم سعداء بهذه المصيبة. وتدل نجاحات اليهود على أن صفاتهم الفارقة تلك كما لو أنها ميزات.

وبصرف النظر عن ذلك التأثير الأخلاقي الذي تمارسه علينا الطبيعة بلعبة كريمة بعد ذاتها، يجب علينا أن نلفت الانتباه في هذه القضية إلى ذلك المظهر الخارجي اليهودي الذي لا يمكن أبدا أن يكون موضوعا للفن التشكيلي الصرف. وحين يرغبون في الفن يرسم شخصية اليهودي نجدهم يستقون الصور من عالم الخيال، وبجكمة يخلفون عليها النيل أن يجردونها تماما من كل يميز المظهر اليهودي في الحياة العادية.

لن يتصدر اليهودي خشبة المسرح أبدا، وما الاستثناءات بعددها وسماها إلا إثبات للقاعدة.

فنحن لا نستطيع أن نتصور يهوديا يمثل دور شخصية أفريقية أو معاصرة في مشهد درامي، وإلا بلغت الفارقة حد الاضحاك في العرض^(٤). وهذا فائق الأهمية إذ أن الإنسان الذي لا نعد مظهره صالحا لا يصلح الجليل، يفرض علينا أن نعدده بشكل عام غير صالح لأن تجسد جوهره فنيا.

غير أن معالجة قضية تأثير اليهود على الموسيقى تتطلب الالتفات أساسا إلى لغة اليهود، وإلى الانطباع الذي يخلقه لدينا الكلام اليهودي.

إن اليهود يتكلمون لغة الأمة التي يعيشون بين أبنائها، ولكنهم يتكلمونها كأجانب.

ونحن لا ننوي الانشغال بدراسة هذه الظاهرة، ولكننا لا نستطيع ألا نلقي بمسؤولية ذلك على الحضارة المسيحية التي فبرخت على اليهود عزلة قسرية، مثملا لا تنتهم اليهود بعواقب الظاهرة نفسها، ليس علينا إلا أن نضيء الصفة الجمالية لهذه الظاهرة ونجولها.

ولا بد قبل كل شيء أن نأخذ بعين الاعتبار كون اليهودي الذي تعلم الكلام بجميع اللغات الأوروبية، ولكنه لم يتقنها كلغات أم، ظل محروما نهائيا من أي قدرة على التعبير بتلك اللغات بكامل الاستقلالية والخصوصية الفردية. فاللغة ليست مسألة فرد واحد، بل هي نتاج جماعة تاريخية، ولا يستطيع المساهمة في أبداع تلك الجماعة إلا من نشأ وترعرع فيها. واليهود يقفون مبنودين خارج الجماعة التاريخية لتلك الشعوب التي يعيشون وسطها. إنهم وحيدون بديانتههم القومية، وحيدون كقبيلة معدومة الأرضية منعها القدر من التطور داخل نفسها إلى حد أنه حتى لغتها الخاصة لم تصل إليها إلا كلفة ميتة.

والى اليوم كان الإبداع بلغة غريبة متعذرا حتى على العباقرة العظام. لذا ظلت الحضارة اليهودية وفننا غربيين بالنسبة لليهود، فلم يقوموا بأي مساهمة في تشكيلها وتطويرها. بل كانوا محرومين من الوطن يكتفون بالنظر إليه من بعيد، ليس اليهودي قادرا إلا على التكرار والمحاكاة بلغتنا وفننا، ولكنه عاجز عن أبداع أعمال بدیعة، عاجز عن الخلق.

ونستطيع أن نقدر كم اليهود غرباء بالنسبة لنا انطلاقا من كون لغتهم نفسها كريمة علينا. إن خصوصيات الكلام السامي، ولا سيما عناد طبيعته، لم تمنح حتى بتأثير الفني سنة من الاختلاط الثقافي بين اليهود والشعوب الأوروبية.

إن نطق الاصوات بعد ذاته غريب علينا وشديد الاثقال على أسماعنا وكريمة علينا كذلك بنية التعابير غير المألوفة التي تضفي على الكلام اليهودي طابع شريرة بالغة التشاك، الأمر الذي يجب أخذه بعين الاعتبار قبل كل شيء، لانه - كما سيتين لاحقا - يفسر الانطباع الذي تخلقه لدينا أحدث المؤلفات الموسيقية اليهودية.

انصتوا الى كلام اليهودي يذهلكم فيه على نحو كريمة افتقاره الى أي شيء إنساني، إنه نوع من البذر البارد المليء بالأمهالولة. وليس فيه ما يسمو إلى حد القلق الرفيع والشتبوب الذي يشعل القلب.

وإذا ما أكثرنا من توجيه كلامنا الحار الى يهودي أثناء الحديث معه، فإنه سيتحاشانا دائما تحاشيه عدوا، لانه لن يجد في نفسه ردا بذلك القدر من الحارة.

العهد التاسع عشر - يوليو ١٩١١، نزهي

وحين يتجاذب اليهودي أطراف الحديث معنا لا يغضب أبدا، اللهم إلا إذا لمس الأمر مصالحه الشخصية، لذا فإن قلقه ليس إلا أنانية ضيقة تعبر عن نفسها في شكل قبيح من الكلام اليهودي وأنانية مضحكة وقادرة على إيقاف أي شعور إلا شعور العطف على المتكلم.

ويقضي الانصاف أن نفترض أن اليهود في أسوأهم اليهودية المحضة وفي الحياة العاطفية يعبرون حتما عن مشاعر إنسانية غريبة، إلا أننا لا نستطيع أخذ ذلك بعين الاعتبار، نظرا لأننا مضطرون لأن نستمع الى اليهود الذين يخاطبونا نحن بالذات في الحياة والفن.

إن خصائص الكلام اليهودي المشار إليها أعلاه، تجعل اليهودي - كما نرى - عاجزا عن التعبير بالقول الفني عن أفكاره ومشاعره. وينعكس عزله هذا على نحو صارخ حين يتطلب الموقف التعبير عن انفعال رفيع ... إننا نتكلم عن الغناء والغناء كلام انفعالي إلى درجة التوهج، والموسيقى هي لغة التوهج وبوسع اليهودي أن يبلغ نوعا معينا من التوهج المضحك في تأثيره، وليس التوهج الرائع الحميم، وعندئذ لا يطاق إجمالا، بصرف النظر عن الغناء، إن كل ما في مظهر اليهودي وكلامه من صفات تعافها أنفسا إلى أقصى حد، يؤثر علينا في غناء اليهودي تأثيرا منفرا تماما، اللهم إلا عندما نتوقف لدقيقة عند الجواب المضحكة في هذه الظاهرة.

لذلك فبدیهي أن يكون عجز اليهودي الطبيعي عن مكابدة الألهام محسوسا بقوة قصوى في الغناء بوصفه التعبير الأكثر حياة وصدقا عن حالات الروح.

ولعله ينبغي الافتراض بأن اليهود قادرون أيضا على تعاطي الفنون الأخرى، إن لم يكونوا قادرين على الغناء؟

إلا أن موهبة التأمل العاقلة لم تكن يوما كبيرة لدى اليهود بالقدر الذي يجعل بيئتهم تكشف عن فناني عظام. ومنذ أقدم العصور كان اهتمامهم موجها دائما إلى أمور ذات مضمون عملي أكثر ملموسية من الجمال والمضمون الروحي لظواهر العالم الواقعي غير المادية.

إننا لا نعرف حتى الآن معاريا يهوديا واحدا أو نحاتا يهوديا.

ونترك لأهل الخبرة والاختصاص أن يحكموا على ما يصنعه الرسام اليهودي في مجال الرسم. ولكن يبدو أن الرسامين اليهود يحتلون في الفن الإبداعى نفس المكانة التي يحتلها أحدث الموسيقيين اليهود في الموسيقى.

وأيا كانت الغرابة فلا بد من الإقرار بأن اليهود المميزين بانعدام الموهبة تماما في مجال التعبير عن كيانهم، سواء في الكلام أو الغناء، قد هممتوا على الذوق الاجتماعي وعلى

قيادته في الموسيقى أكثر أنواع الفن الحديث انتشارا.

فلنتخصص إذن، قليل كحل شيء، كيف أتبع لليهودي أن يصبح الناطق باسم الموسيقى.

لقد حدث في تاريخ تطورتنا الاجتماعي منعطف أدى إلى اعتراف شامل برفع المال إلى مرتبة المبدأ الرائد. وهذا فإن اليهود الذين كانت ممارسة الربا مهنة وحيدة لديهم تضمن لهم أرباحا هائلة دون بذل جهد مكافئ منحوا حق أن يكونوا الأوائل في مجتمع على ذلك القدر من الجشع إلى المال، سيما وأن اليهود أنفسهم جاءوا بهذا الحق معهم.

لقد تبين أن التعليم المعاصر، المتيسر للطبقات الغنية وحدها متاح لليهود بالدرجة الأولى، وبذلك تحول التعليم على نحو مهيمن إلى موضوع للترف.

ومنذ تلك اللحظة تنفتحت أبواب حياتنا الاجتماعية أمام اليهودي المتعلم، ويتعين علينا أن نأخذ بعين الاعتبار خلافا لليهودي غير المتعلم. وقد بذل اليهودي المتعلم جهودا خارقة للتخلص من الملامح البارزة التي يتصف بها أبناء جلدته. بل كان في كثير من الحالات يقر بأن من الحكمة اعتناق المسيحية لغاية واحدة هي التخلص من آثار أصله برمهته. غير أن هذا المسعى لم يعطه أبدا امكانية كاملة للوصول إلى النتائج المرجوة. ولم يكن يؤدي به إلا إلى البقاء في عزلة تامة جعلته إنسانا عديم القلب، الأمر الذي كان يرغنا على التخلي حتى عن تعاطفنا السابق مع المصير المأساوي لقومه. وعوضا عن العلاقة التي تعدد قطعها مع أبناء قومه لم يستطع اليهودي كسب علاقة أخرى أكثر رفعة مع المجتمع الذي كان يريد الارتقاء بنفسه إلى مستواه. إذ حتى اليهودي المتعلم كانت علاقته تنحصر بمن هو محتاج إلى ماله إلا أن المال لم يكن يوما بقادر تماما على أن يقيم بين الناس علاقة ناجحة. لذلك يكون اليهودي غريبا ولا مباليا في مجتمع عصي على فهمه أبدا. فهو لا يشعر بأي تعاطف مع ميول ذلك المجتمع وتطلعاته، ولا يعنيه تاريخه وتطوره، وقد رأينا المفكرين اليهود في هذا الوضع بالضبط، إذ أن المفكر اليهودي شاعر ينظر إلى السوراء، في حين أن الشاعر الحقيقي ينبي يقرأ المستقبل. غير أن هذا الإبداع التنبؤي متميز إلا بوجود أعقق أنواع التعاطف المفعم بالصدق التعاطف مع قوة الجماعة، القوة العظيمة التي يحس بها الشاعر دون وعي. ولما كان اليهودي منبوذا من هذه الجماعة الطبيعية بسبب أصله، ومنقطعها عن العيش مع قومه، فإنه مهما كان ذكيا، لا يستطيع إلا أن ينظر إلى ثقافته كلها بوصفها مجرد ترف، لأنه في نهاية المطاف لا يعرف ماذا يفعل بها، وقد أصبحت

الفنون الجميلة جزءا من هذا التعليم العالي، ولا سيما الموسيقى التي من السهل تعلمها دائما خبلا للفتون الأخرى.

فالموسيقى وحتى الموسيقى المنفصلة عن الفنون الأخرى بلغت أسمى درجات القدرة التعبيرية بفضل جهود أعظم العاقرة. ولكنها بالمقارنة مع تلك الفنون، ليست قادرة على التعبير أحيانا إلا عما هو تافه ومبتذل.

إن ما أراد اليهودي المتعلم، المطلع على الفن أن يعبر عنه في محاولاته لخلق أعمال فنية، كان من المتعذر أن يكون إلا تافها ومبتذلا، لأن الفن نفسه كان بالنسبة له مجرد مادة للترف.

ثم إن المزاج الذي يلهم اليهودي في فنه مزاج يقع خارج الفن، إذ أن اليهودي لا مبال بمضمون الأعمال الفنية ولم يعد يعنيه شيء إلا الشكل.

فاليهودي لا يهيمه ماذا يقول في العمل الفني، وتبقى لديه قضية هي كيف يقول، وهذه القضية في رايه، هي الوحيدة الجديرة باهتمامه.

إلا أنه ما من فن غير الموسيقى يفتح هذا الفضاء الواسع للإبداع خارج صور محددة ويكون بذلك عديم المضمون تماما.

لقد عبر عظماء العاقرة بفنهم عن كل ما كان بالامكان التعبير عنه في الموسيقى، بوصفها فنا منعزلا، واستنفدوه.

لم يبق بعدهم إلا التقليد. ولكن يمكن أن يكون التقليد ناجحا وصائبا كما تفعل الببغاوات في تقليدها كلام البشر. إلا أن التقليد في الفن عاجز عن التعبير وعديم الحس، شأنه شأن تقليد تلك الطيور التهريجية.

ذلك ما يمكن أن يقال بخصوص التقليد، وبما هو جدير بالقرود من محاكاة لأساليب الإبداع الموسيقي على أيدي يهودنا «صناع الموسيقى» الذين لم يقدموا للموسيقى إلا لكنتهم الخاصة، هذا إذا كانوا قد قدموا أي شيء مميز.

هذه اللمسة اليهودية صفة لهم جميعا لا تنسحب فقط على بسطاء اليهود الذين ظلوا أوفياء لقومهم، بل تسعى جاهدة للبقاء أيضا عند اليهودي المتعلم، أي كانت محاولته للخلاص منها.

تلك هي قسمة اليهودي المتعلم البائسة، وقد تكونت أيضا بفعل خصوصيات وضعه الاجتماعي نفسها.

وأي كانت الهامات خيالات الإبداعي عقوية ومجزدة فإنها تظل أبدا ذات صلة بالأرض الطبيعية وبروح الشعب

الذي تنتمي إليه تلك الإلهامات على الدوام.

إن الشاعر الحقيقي، أيًا كان نوع الفن الذي يبدع فيه، يجد دائماً محرضات ويواعث فنية لإبداعه في حياة شعبه الطبيعية التي يلاحظها ويدرسها بكامل الحب. فأين لليهودي المتعلم أن يجد هذا الشعب؟ يستعاض عنه بمجتمع يلعب هو فيه دور مبدع للأعمال الفنية؛ حتى ولو افترضنا أن للفنان اليهودي أي نوع من الصلات مع هذا المجتمع، فإن ذلك ليس صلة بالشعب، بل هو فرع منه بعيد عن الجذع الحائقي، ولكن هذه الصلة خالية من الحب خلوا يتجلى لليهودي بالذات ما إذا ما دقق النظر في هذا المجتمع، وعندئذ ليس المجتمع بالذات هو وحده الذي يصبح بالنسبة له غربياً وغامضاً، بل وسياوجه المجتمع هنا يتفوق لا إرادي مهين في جلالة، فيدرك عندئذ أن جميع حسنات الفئات الأغنى في المجتمع وإمكاناتها عاجزة عن تدمير هذا النفور أو إضعافه. ولما كان مصدوداً صداماً جارحاً للغاية عن مشاركة الشعب حياته، وعاجزاً في جميع الأحوال عن فهم روح هذا الشعب، يرى اليهودي المتعلم نفسه من جديد مسدوداً إلى جذور قومه حيث ما من شك في وجود قدر أكبر من التفاهم على الأقل، ويكون عليه، شاء أم أبى، أن يتعمق من هذا النبع، غير أن النبع قد نضب، لأن حياة شعبه فقدت مضمونها التاريخي. إن اليهود الذين لم يكن لديهم فهم لم يكن لديهم كذلك حياة ذات مضمون فني أبداً. لذلك لم يكن حتى الفنان الشاب النظير يقدر على أن يستخلص من ذلك الحياة إلا شكلاً للأعمال الفنية. وليس أمام الموسيقار اليهودي إلا أن يتعبد يهوه خاشعاً، بوصفه التعبير الموسيقي الوحيد عن شعبه. إن الصومعة هي المصدر الوحيد الذي يستطيع اليهودي أن يستقي منه مواضيع شعبية يفهمها فإذا ما رغبت أن تنصوّر هذه العبادة الموسيقية فائقة التبلّس والسمو في صفاتها الأولى، كان آخرى بيناً أن نعي أن هذا الصفاء وصل إلينا عكراً أبشع ما يكون الفكر. إذ أن قوى اليهود الهيئات الداخلية لم تعرف على امتداد آلاف السنين أي نمو متواصل، وإنما تجعد كل شيء في مضمون واحد وشكل واحد، شأن اليهودية إجمالاً. وهذا الشكل الذي لا ينشع تجد المضمون أبداً يقدو بالياً. ولما كانت المشاعر البائدة الميتة هي مضمونها على الشكل عديم المعنى. أئمة من لم يقتنع بذلك وهو يستمع إلى الأناشيد الدينية في أي صومعة؟ وهل هناك من لم يملكه أبشع شعور مزعوج بالعرب والرغبة بالضحك لدى سماع تلك الحشرات التي تشوش الشعور والعقل، تلك الأئمة، تلك الشرثرة؟ ما من رسم كاريكاتوري يستطيع أن يصور بيزم من القبح ما ينشدونه هنا بصرامة ساذجة ولكنها تامة. ويلاحظ مؤرخاً سعي حيث إلى الإصلاح يحاول أن يعيد إلى الانشاد صفاءه

العدد التاسع عشر، يوليو ١٩٩٩، نزهي

القديم، إلا أن كل ما يمكن القيام به من جانب خيرة المثقفين اليهود في هذا الاتجاه سيكون عقيماً. إذ أن إصلاحاتهم لن تصل جذورها إلى جماهير الشعب. ولذلك لن يتمكن المثقف اليهودي أبداً من أن يجد في شعبه ينبوعاً للفن الإبداعي. إن الشعب ييمت عماً يمكن أن يعيش به، عما هو حقيقي بالنسبة له، وليس على صورة الشيء أو عن شيء تم إصلاحه... وما ذلك الشيء الحقيقي بالنسبة لليهود إلا ماضيهم المشوه.

إن هذا السعي باتجاه المنابع الشعبية، سواء من قبل الفنان اليهودي أو أي فنان آخر، يكون محسوساً وظاهراً بوصفه ضرورة لا وافية. فالانطباعات التي تكوّنت بالقرب من هذه التيارات أقوى من أرثائه بالفنون المعاصرة، وتتعكس في جميع مؤلفاته. هذه الألحان والاقباعات البائسة في أناشيد الصوامع تسيطر على الخيال الموسيقي لدى الموسيقار اليهودي، تماماً كما كانت الغنائية المباشرة في أغنيتنا الشعبية ورسم إيقاعها والرقص الشعبي قوة خلاقة في إبداع مثلي موسيقانا وغنائنا الفني.

لذلك فإن قدرة المثقف اليهودي على الاستيعاب الموسيقي تتجزئ عن فهم كثير مما في دائرة غناائه الشعبية التأملي الواسعة، إنه لا يفهم إلا ما يدخل إليه خطأ أنه متشابه مع الخصوصيات الموسيقية اليهودية.

ولكن لو حاول اليهودي تفهم اسمى إبداعنا الفني لكان عليه أن يدرك أنه ما من شيء في فننا يشبه أدنى شبه الطبيعة الموسيقية اليهودية، ولجده ذلك مرة وإلى الأبد من الجراءة على المشاركة في إبداعنا الفني.

إلا أن اليهودي، من حيث وضعه، بعيد عن التعميّق حدياً في فننا إما عمداً (خوفاً من أن يعرف مكانته الحقيقية بيننا) وإما لإرادياً (لأنه رغم ذلك عاجز عن فهمنا)، فهو ينصب بسطحية على إبداعنا وينابيه الحياة ونتيجة ذلك الموقف السطحي من الموضوع توصل إلى استنتاجات طائشة أوهمت بهذا التشابه الخارجي الذي لا يراه أحد غيره. وعلى هذا الأساس فإن السمات الخارجية العرضية، سواء في الظواهر أو في حياتنا عموماً أو في فننا، تبدو لليهودي جوهرية. وحين يجعل من هذه السمات أساساً لإبداعه الفني يتخذ ذلك الإبداع طابعاً مشوهاً وغريباً ومسمجاً. أما المؤلفات الموسيقية اليهودية فينساوي تأثيرها فيما مع تأثير قصائد جوته مترجمة إلى لهجة يهودية ضيقة.

وكما تختلط في لهجة يهودية ضيقة كلمات وتعابير تفقر افتقاراً مذهلاً إلى القدرة التعبيرية، كذلك تتضافر في إبداع الموسيقار اليهودي أشكال وخصوصيات أسلوب جميع الأزمنة وجميع الموسيقيين، فتجد في تجميعها ذاك وفي

القوضى المتعددة الألوان أصدا جميع المدارس.

ومن الواضح أن المسألة في هذه المؤلفات لا تنحصر كلها في المضمون ولا في المادة التي تستحق الكلام عنها. بل تكن في طريقة التعبير نفسها تحديدا.

فما الذي يمكن أن يكون طيبا في هذه الثثرة إلا كونها فقط تستدعي في كل لحظة جديدة استثارة جديدة للانتباه بتغير تعابرها العديدة المعنى.

إلا أن الإلهام الحقيقي، التوهج الحقيقي، حين يتجسدي يجد تعبيره من تلقاء ذاته.

فاليهودي كما قلنا، محروم من التوهج الحقيقي، ذلك التوهج الذي يخرجه من تلقاء نفسه على الإبداع الفني، على أنه ما من طمانينة هناك حيث ينعدم التوهج. فما الطمانينة الحقيقية النبيلة إلا التوهج وقد هداه نكران الذات Resignation. وحيث لا تسبق الطمانينة التوهج ليس ثمة إلا الخمول. أما نقيض هذا الخمول فهو القلق الشائك الذي نلتهمسه في المؤلفات اليهودية من أولها إلى آخرها. باستثناء الحالات التي يتراجع فيها ذلك القلق أمام خمول عديم الروح والاحساس

ولتوضيح كل ما قلناه أعلاه نتوقف عند مؤلفات موسيقار يهودي واحد أنعمت عليه الطبيعة بموهبة مميزة قل من نعم بل قبله. إن جميع ما رأيناه، خلال دراستنا لنفورتنا من كل ما هو يهودي. وجميع تناقضات هذا الكائن كل عجزه عن الانخراط في حياته وفننا اللذين قدر على اليهود أن يعيشوا خارجهما حتى ورغم سعيه إلى العمل الخلاق، كل ذلك يتعاطى إلى درجة نزاع مأساوي كامل في شخصية وحياة وفن فيليكس مندلسون - يارولدي - لقد أثبت لنا أن بوسع اليهودي أن يتمتع بأغنى موهبة مميزة وأن يتمتع بثقافة مرفهة متناسقة تبلغ الكمال، وبارق شعور بالشراف، ومع ذلك وبصرف النظر عن جميع هذه الميزات فإنه ليس قادرا على أن يخلق فينا ذلك الانطباع الذي يسحر الروح والقلب، الانطباع الذي تنتظره من الفن الذي كنا نكابه دائما ما إن يتوجه إلينا أي من مثلي فننا ليتكلم معنا.

ولترك لبعض من النقاد، الذين ربما توصلوا إلى استنتاج مماثل، إمكانية أن يشرحوا بالتفصيل هذه الصفة الأكيدة في مؤلفات مندلسون، أما نحن فنفترض أنه يكفينا انطباعنا العام المتولد عن مؤلفاته. والحقيقة هي أنه لم يكن في مقبورنا أن نحس أننا مقنونون بأي من مؤلفات هذا الموسيقار إلا عندما تقدم لخيالنا تسليكات كذلك التي يجبها خيالنا في العادة حبه توحيد وضفر أرق الأشكال الموسيقية

البالغة النعومة والتصنع الشبيهة بالمؤثرات الضوئية المتبدلة في الشكل. إلا أننا لم نكابد شيئا حين كان مطلوبنا من صور مندلسون الموسيقية أن تحرك فينا أعماق مشاعر القلب البشري وأقواما⁽¹⁾

ومندلسون نفسه يشعر بتلك الحدود التي تنتهي عندها قدرته الإبداعية الخلاقة.

فحين يكون عليه، كما في الأوراتوريو⁽²⁾، أن يرتقي إلى الدراما، لا يستطيع مندلسون تجنب اللجوء إلى شكل من التعبير سبقه إليه الموسيقار الذي اختاره قدوة له وكان ذلك التعبير سمته الفردية الخاصة.

وفي نفس الوقت ينبغي أن نتنبه إلى أن مندلسون اتخذ لنفسه قدوة من الأسلوب الموسيقي لاستاذنا القديم ياخ، فاستخدم أشكاله ليحوض بها عن لغته المفتقرة إلى القدرة التعبيرية.

لقد تشكل أسلوب ياخ الموسيقي في مرحلة من تاريخ موسيقانا كانت خلالها اللغة الموسيقية الشاملة ما تزال في بداية طموحها لبووغ مزيد من الفردية. إلا أن التقاليد الموسيقية القديمة كانت في إبداع ياخ ما تزال بعد على قدر من الحضور الحي والصرامة الشكلية والحذقة بحيث إن العنصر الانساني الفردي، كان في أول ثقته لدى ياخ، وذلك بفضل ما تميزت به عبقريته من قوة عظيمة.

إن لغة ياخ تنتمي إلى لغة موزارت، وأخيرا إلى لغات بيتهوفن، مثلما ينتمي أبو الهول المصري إلى تمثال الانسان الهيليني، أي مثلما يطلع أبو الهول بوجهه البشري من جسد ما زال حيوانيا، يطلع رأس ياخ بوجهه البشري النبيل من باروكة⁽³⁾ التقاليد القديمة.

إن القوضى الغامضة عديمة المعنى في الذوق الموسيقي المنفلت هذه الأيام تتمثل في كوننا نصت في وقت واحد إلى لغة ياخ وبيتهوفن ونحدث عنهما وكأنهما لا يختلفان إلا بأشكال الإبداع وبالفردية، دون أن نلاحظ الفرق الثقافي التاريخي الفعلي بينهما. ومن السهل فهم سبب ذلك، إذ أن لغة بيتهوفن لا يمكن أن يتكلمها إلا انسان مخلص صادق، لأنها لغة انسان موسيقي كامل. فبحكم طموحه الطاغى للعبور على موسيقى مطلقة، سير أغوارها وملأها إلى أقصى الحدود، بين لنا بيتهوفن طريق إخصاب جميع الفنون بواسطة الموسيقى، بوصف ذلك الطريق هو التوسيع الناجح الوحيد لمجالها. أما لغة ياخ فيسهل على الموسيقار البارع أن يقلدها حتى ولو دون أن يقلد ياخ نفسه. ويوجد ذلك إلى أن في إبداع ياخ عناصر شكلية تفوق المضمون الفردي الذي لم يكن له الصدارة في زمنه. إذ لم تكن تتشكل

في تلك المرحلة إلا طرق التعبير الموسيقي بمعزل عن مضمونها

أما جهود مندلسون الابداعية الرامية الى جعل الافكار الغامضة التافهة تجد تعبيراً ليس شائقا فقط بل وصاعقا للعقل فقد كانت فعالة في التمهيد للإنحلال والتعسف في أسلوبنا الموسيقي.

فبينما كان بيتهوفن، بوصفه الآخر في سلسلة ابطالنا الموسيقيين الحقيقيين يسعى برغبة عظيمة وقوة خارقة للوصول الى اكمل تعبير عن مضمون عصي على التعبير بواسطة شكل مرز بارز المعالم تميزت به صورة الموسيقية، كان مندلسون يتكفي بأن يبيت في مؤلفاته هذه الصورة الناجزة لتكون ظلا سائبا، غريب الشكل، لا يتأثر ببريقه الهبوي إلا خائفا العنيد، أما الطموح الانساني المحض الطموح الداخلي المتوجه الى التأمل الفني فلا يكاد يضيئه الاصل بالتجقيق إلا قليلا. ولا يفصح مندلسون عن نفسه امامنا على نحو ذاتي لنرى فريدته المزهفة التي تترك حجزها عن مقارعة المستحيل إلا عندما يملكه شعور خائت بهذا العجز، على ما يبدو، ويرغسه على التعبير عن إنسان رقيق وحزين. وهذه هي كما سبق أن قلنا، السمة المساوية في شخصية مندلسون. على أننا لو أردنا أن نخلع عطفنا على الشخصية المحضة في مجال الفن لما تجرأنا أن نذكر هذا النعطف على مندلسون، على الرغم من أن هذه المساوية كانت... على الأرجح - لصيقة به، ولكنها لم تكن لديه شعورا مضمينا وضاه.

ولكن باستثناء مندلسون لا يستطيع أي موسيقار يهودي آخر أن يبعث فينا ولو عطفاً من هذا النوع، قسمة في أيامنا موسيقار يهودي (٧) ذائع الصيت، واسع الشهرة، قدم مؤلفاته لا بهدف ترسيخ الغوضى في مفاهيمنا الموسيقية وإنما بهدف استقلال تلك القوضى.

لقد علموا جمهور الأوبرا المعاصرة لدينا على امتداد زمن طويل، وخطوة إثر خطوة أن يكف عن مطالبه التي كان ينبغي طرحها ليس على المؤلفات الدرامية الفنية فقط، بل وعلى مؤلفات الذوق الحسن إجمالا.

إن مقاعد التسلية في هذه القاعات لا تمتلئ أساسا إلا بجزء من الطبقة الوسطى التي يعتبر الملل سببا وحيدا لثتى أنواع توجهاتها. غير أن مرض الملل لا يداوى بالمتع الفنية، لأنه لا يمكن تبديده عمدا، ولو كما في الامكان هو التعتيم عليه بشكل آخر من الملل. على أن ذلك الموسيقار الأوبرالي الشهير جعل من الانشغال بهذا التعتيم مهمته الفنية في الحياة ويبدو أن من الناقل تماما استعراض تلك الأساليب التي استخدمها فيلوزاغ أهدافه الأهم. ويكفي أنه، كما تشهد تجاهاه، كان

يتقن الخداع اتقاناً تاماً. حقا، ليس بالخداع قدم مستمعيه (٨) الملولين اللهجة الضيقة المعروفة جيدا ومنذ زمن قديم على أنها التعبير الدارج والمغوي عن تلك الابتدالات التي كثيرا ما طالعتها جهارا في شكلها الطبيعي غير الجذاب، ولقد اهتم أيضا باستخدام امكانيات الهزات الدرامية والكوارث الصنية. وهي ما ينتظره الملولين بفارغ الصبر فإذا ما تمعنا في أسباب نجاحه لن نجد ثمة ما يثير العجب إزاء كونه يبلغ غاياته بسهولة. قبلوه الغاية هنا أمر واضح ومفهوم لمن يدينق في الأسباب التي جعلت كل شيء متاحا له في هذه الظروف. حتى أن هذا الموسيقار المخادع يستمرىء الخداع فيخدع نفسه، وربما متعمدا أيضا، مثلما يخدع مستمعيه الملولين. نحن تصدق مخلصين أنه يرغب في خلق أعمال فنية، وهو يعرف في الوقت عينه أنه عاجز عن ذلك. وللخلاص من هذا النزاع البغيض بين الرغبة والعمل يكتب أوبرات لباريس ويوافق بسهولة على عرضها في جميع المدن الأخرى

وهذه في الوقت الحاضر أضمن طريقة لا قامة مجد لنفسه دون أن يكون فنانا. وتحت ضغط هذا الخداع الذاتي، وهو ضغط ينفي الا يكون سهلا تماما. يتبدى لنا هذا الموسيقار في مظهر مأساوي أيضا. ولكن مأساة الشعور الشخصي في اهتمامه المريض تتحول الى تراجيكيوميديا. لكان هذا الموسيقار الشهير يقدم في مجال الموسيقى تلك الملامح المضحكة حقا التي لا تستدعي الشفقة وتميز اليهود عامة.

وهكذا بعد مناقشة الظواهر السالفة التي يفترض فيها أن تجعل نفورنا المؤسس والمسوغ والراسخ أيضا تجاه اليهود مفهومهما يمكننا أن نشير الى هذه الظواهر بوصفها اعراضا لانحطاط المرحلة الموسيقية التي نعيشها.

فلو أن هذين الموسيقارين اليهوديين (٩) أو صلا موسيقانا حقا الى قمة الازدهار لتعين علينا الاقرار بأننا تخلفنا وأن تخلفنا كامن في عجزنا العضوي عن الابداع الفني. فهل الامر كذلك؟ بالعكس، إن ما في زماننا من غنى فردي موسيقي صرف يبدو متعاطفا أكثر مما هو متناقض بالمقارنة مع العهود الماضية.

إن العجز كامن أيضا في روح فننا الساعي الى حياة أخرى، فنية محضة ميهات أن تكون متوافرة له الآن. ويتضح هذا العجز في النشاط الفني لدى مندلسون الموسيقار الذي يتمتع بموهبة من نوع خاص. أما تهرات الموسيقار الآخر (ميربير). الناشر قتشهد بشكل ملموس على تبعية مجتمعتنا الموسيقية، وعلى انقماره لطموحات فنية حقيقية

تلك أهم النقاط التي يجب أن تجتذب انتباهه من يشن

الفن. ويجب علينا أن نتدلسر بها وأن نسال أنفسنا بشأنها بغية تكوين مفهوم واضح عنها، إن من يخاف هذا العمل، من ينصرف عن هذا البحث ولا يشعر بضرورته، إنما يبعد عن نفسه فرصة عاقلة للخروج من قوقعة الحياء القائمة على عادة قديمة قارعة جامدة وينتمي إلى الموسيقى اليهودية.

لم يكن بوسع اليهود فيما مضى أن يحيطوا بهذا الفن قبل أن تدفعهم الحاجة إلى اكتشاف وإثبات ما للموسيقى من قدرة حياتية سلبية داخلية.

وطالما كانت الموسيقى كفن مميز تنطوي على قدرة حياتية عضوية فعلية، حتى في حياة موزارت وبينهوفن ضمنا، لم يكن ثمة أي موسيقار يهودي وكان متعترا تماما على ذلك العصر الغريب كليا عن هذا الجسم أن يشارك في تنمية حياته. وعندما أصبح الموت الداخلي للجسم أكيدا عندئذ فقط تمكن من كان خارجه من السيطرة عليه لا شيء إلا إلفاته. أجل، لقد تفسخ جسمنا الموسيقي، فمن ذا الذي يستطيع وهو يرى تفسخه أن يقول إنه ما يزال حيا؟

سبق أن قلنا أن اليهود لم يعطوا فننا حقيقيا واحدا. إلا أنه لا بد من التذكير بهنريش هايني. فحينما كان يبعد بيننا كل من جوتة وشيلر لم يكن ثمة أي يهودي آخر. أما حين انقلب الشعر عندنا كذبا، حين لم يبق لدينا أي شاعر حقيقي، فإن مهمة هذا الشاعر اليهودي، هايني، الناشر القوي الموهبة الشعرية تمثلت في الكشف بسخريه ساحرة عن هذا الكذب، عن هذا الذبول عديم القرار، عن النفاق الجزوي في فننا الذي كان يحاول عبثا إضفاء شكل الشعر على نفسه. كان هايني يجلد أبناء قومه الموسيقيين اليهود بلا رحمة جزاء إصرارهم السافر على أن يصبحوا فنانين، فما كان لخدعنا أن تصمد أمامه. لقد كان يطارده بلا كلل غفريت لا يرحم هو غفريت النقي لكل ما بدا له سلبيا عبر جميع أوامم الخداع الذاتي المعاصر، حتى بلغ الأمر به شخصيا أن كذب على نفسه بأنه شاعر. لهذا أصبح له كذبه المنظوم الذي لحنه موسيقيونا. لقد كان هايني ضمير اليهود مثلما أن اليهود هم الضمير السيئ لحضارتنا المعاصرة.

ويتعين علينا أيضا أن نذكر يهودنا آخر قدم نفسه عندنا بصفته أدبيا. لقد غادر عزلته اليهودية وقصدنا طلبا للنجاة فلم يحظ بها، وأصبح عليه أن يعي أنه لن ينالها إلا بتجانتا، أي في صدق الإنسان، فإن يصبح اليهودي إنسانا بيننا يعني قبل كل شيء أن يكف عن كونه يهوديا. وذلك ما فعله برييه. لقد علمنا برييه أن هذه النجاة متعذرة في الرفاه والترف

البارد اللامبالي، ولكنها كما هي بالنسبة لنا - تتطلب جهودا مضنية وعززا وخوفا وقيضا من المصائب والآلام.

إننا نقول لليهود: قفوا دون خجل على الطريق الصحيح لأن تدمير الذات يتفدكم! عندئذ سنكون متفقين وبمعنى ما لا فرق بيننا ولنتذكروا أن ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ينجيكم من اللعنة التي تصمم - لأن نجاة اليهودي اللثاء (١٠) AHASVERUS هي هلاكه.

الهوامش :

١ - Neue Zeitschrift für Musik. - ٢

٢ - في القرن التاسع عشر لم يكن معروفا بعد التاريخ الحقيقي لمن يسمون باليهود الذين لم يكن شيء أو لأحد غيرهم ضلع «بمصائبهم الأبدية» - الناشر الروسي.

٣ - بوسعنا أن نقول الكثير عن أدوار الممثلين اليهود انطلاقا من الخبرة التي تراكمت في اللمة الأخيرة. إنهم لم يكتفوا باحتلال خشبة بل يبدو وكأنهم تكتفوا من سرقة الصور الفنية من مؤلفها.

ما من «متواج» يهودي يكتب باللسي لتمثيل مغالقات شكسبير أو شيلر بل ويحاول أن يستعصم عنها بتغييراته الخاصة المتنازعة، ويخاف ذلك انطلاقا بأن الشخصية اليهودية فقدت وجه الإنسان الحقيقي واستعاضت عنه بوجه يهودي ديماجوجي. أن تزييف فننا، ولأسيا الفن الدرامي، وصل حد خديعة فظة جعلت الناس لا يتحدثون حتى عن شكسبير إلا من وجهة نظر صلاحية مسرحياته شرطا للغرض. الناشر الألماني.

٤ - نستحدث فيما بعد عن المدرسة اليهودية الجديدة التي أسست بسبب هذه الصفة في موسيقى مندلسون وكأنما لتصويب هذه الغرابة «هاسية» هاسر.

٥ - Oratorio مقطوعة موسيقية دينية وليس فيها تمثيل (الترجم)

٦ - الباروكة هي الشعر المستعار.

٧ - المقصود هو ميريبير. (الناشر)

٨ - أن من لاحظ ما تبديه الطائفة اليهودية من شroud وقبح ولا مبالاة وهي تستمع إلى موسيقى المسلاة في الصومعة يستطيع أن يفهم لماذا لا يشعر موسيقار الأوبرا اليهودي بأنه مهان عندما يعطدم بهذا الموقف نفسه من قبل الجمهور المسرحي إزاء مؤلفاته، ثم لا يكل من متابعة عمله أمام ذلك الجمهور. لأنه جمهور يجب أن يبدو له هذا، رغم ذلك أكثر حشمة مما في معبوده - هاشية فاغنر -

٩ - يلفت النظر أيضا كون الموسيقيين اليهود الآخرين، بل والمتلقين اليهود عامة، يتصورون هاسيا إلى حد ما كالأكثرين الشهيرين فائضار مندلسون يرون في ذلك الوسيقار الأوبرالي الممتاز شيئا شديدا. وبفضل احساسهم الرقيق بالشرع يشعرون بمدى إساءته القوية لليهود، ولذلك فإن حكمهم عليه لا رحمة فيه. وبالعكس فإن حزب الموسيقار الأوبرالي الأكثر حذرا في حكمه عن مندلسون وينصت بحذر، على الأرجح، أكثر مما يتصور إلى السعادة التي تلقاها في عالم الموسيقى فيبدو أنهم مهتمون بتفادي الفضيحة والاستمرار، دون تعرية الذات، في التأليف الموسيقي دون سحب زائد، ومع ذلك فإن النجاحات الأكيدة التي حققها الموسيقار الأوبرالي تبدو لهم جديرة بالاهتمام، إذ يجب أن يكون فيها شيء ما، حتى وإن كان يمكن عدم تأييد كل شيء فيها وتقديره أنه ذو شأن. - حق أن اليهود عن قدر من الدهاء يجعلهم يعرفون حقيقة الوضع الذي هم فيه - الناشر الروسي.

١٠ - اليهودي اللثاء، أسطورة أدبية شعبية تصف اليهودي الذي سخر من السيد المسيح وهو في طريقه إلى الصليب فقمسي الله عليه أن يبقى شائنا هاتما إلى الأرض إلى يوم الدين. وقد تناول هذه الأسطورة أدباء كثيرون بينهم جوتة وشيلر والرومانسيون الألمان عامة. - المترجم -



الحرية : المعرفة / السلطة النص الحري لسعد الله ونوس

عبدالرزاق عيـد*

الحرية هي أكثر المعاني القيمة تجريدا وغموضا والتي بمقدار ما تمارس حضورها يشهد غيابها فهي تتضخم في الفكر بقدر ما تضمر في الواقع ، وهي من جهة أخرى كلما أزداد الواقع غنى بحضورها عبر تفتح الفرد وشراء شخصيته تفتح الشوق الانساني لمزيد من الماهية ، في صيرورتها الالامتناهية .

ومن هنا فإن هيجل يرتفع بها الى مستوى مطابقتها للعقل . « الحرية هي المطلق . والمطلق هو العقل الجسد في التاريخ وفي الدولة » (١).

ان التي تستدعي نقيضها الجدلي ، ينتقضها الضروري أبداً ، هو السلطة . سلطة الدولة عند هيجل سلطة رأس المال عند ماركس ، وسلطة الوجود ذاته عند سارتر . سلطة الانا الاجتماعي العليا عند فرويد .

هذه التجليات الاربعة للسلطة ، تشكل لحة الدراما المسرحية عند سعد الله ، إذ تفتقر البنية التكوينية للنص في مستوياته الدلالية المتنوعة وهي تتصافر لانتاج جمالية المعنى ، حيث الحرية دائية البحث عن وسائلها المعرفية لاقتحام ملكوت الضرورة الذي يتشكل في رباعية سلطة الدولة . سلطة رأس المال . سلطة الوجود المفوت في صياغاته الاجتماعية التقليدية ، الساكنة . الآسنة . الكابحة لـ (الآنا) الفردية ، وازدهار الشخصية ، عقليا وروحيا وجسديا في مواجهة الانا الاجتماعي العليا فلا بد من المواجهة التدميرية التي أتاحتها الوجودية وهي تتغلغل في ثنايا الثقافة العربية منذ نهاية الخمسينات وبداية الستينات .

وذلك لأن الحرية الوجودية كما عبر عنها سارتر هي القدرة على الاعدام ، وهذه الصيغة السارترية توافق تماما المطلب الأول للمجتمع كما يشعر به المثقف العربي الناصر .

فالواقع العربي في عين المثقف واقع مرفوض ، يجب أن تسلب منه المشروعية ، ولهذا فقد شكلت الوجودية أساسا لنظرية الرفض الشامل العنيف ، النظرية التي يقرها عالم محتاج الى معول يهدمه لكي يعاد بناؤه ، لذلك لم يهتم المثقفون العرب بأسس هذا المذهب الوجودي بقدر ما تلقوه كدعوة خلقية يجب الانصياع لها ، ويخلص عباده العروى الى أنه بسبب ذلك تغلب الجانب الأدبي التعبيري على الجانب النظري التحصيلي (٢) . هذه الحرية الوجودية ستجد منافقا لها الى خصوص مسرح سعد الله الأولى ، ما قبل حرب حزيران ١٩٦٧ أي ما قبل «حفلة سمر من أجل ه حزيران» .

المرحلة الأولى : محكومون بالحرية

ان الأطروحة الوجودية القائلة بأن الانسان محكوم بالحرية على لسان سارتر ، تدفع بمسألة الحرية ، خارج حدود (المجتمع والتاريخ) ، بوصفها جوهر الكائن الفرد (الذات) وما دامت الحرية مامية الوجود الانساني ، فالوجود ذاته حرة ، وعلى هذا فإن أي مصادرة لها ، هي مصادرة للوجود ذاته ، اعدامه وعلى هذا فإن المسرح سيتحول الى خشبة لصراع المصائر ، هذه

في حوار مع نعوم تشومسكي ، تصاغ له الاشكالية الهوبزوية بطريقة مأكرة إذ يسأل :

«هل تعتقد أن البشر يحنون بطبيعتهم للحرية ، أم أنهم على استعداد لأن يخضعوا للنظام مقابل الأمن والأمان ؟» .

يجيب تشومسكي «هذه مسائل خاصة بالايمان لا المعرفة ، توجه امالك نحو ما تؤمن به ، وأنا احب ان اؤمن بأن الناس قد ولدوا احرارا ، ولكنك ان طلبت مني دليلا على ذلك لما أمكنني ان اعطيك إياه» .

فستل في دهشة : «انت تتحدث عن الايمان ، فهل «تؤمن» بالحرية ؟ «فاجاب» أحاول الا يكون ايماني غير عقلاني ، فنحسن يجب أن نسلك على أساس معرفتنا وفهمنا مع تمام العلم بأن معرفتنا محدودة ... ولكنه ، على أية حال ، ايمان خاضع لاعتبارات الحقائق والعقل» . (٣)

* ناقد مسرحي من سوريا .

المعاني يستكشف دلاليًا منذ أول مسرحية ينشرها سعدالله وهي مسرحيته «ميدوزا» تحدى في الحياة^(٥) وينبذ الكاتب في مقدمة المسرحية لتاريخ النشر، ويشرح الأسلوبية البنائية التي اعتمدها بوصفها عملية مزج بين القصة والمسرحية، مستفيدًا من الامكانيات التي يتيحها النص في تصوير الجو والشخصيات وفي حضوره كمثلث رواو.

كما يعرف القاريء بـ (ميدوزا) بأنها إحدى الغيلان في الغورغونات الأساطير اليونانية، وكانت مرعبة، ونظرتها تحيل من تقع عليه حجر^(٦).

إن هذه الاحالة التي يقوم بها الكاتب في أعماله الكاملة الصادرة حديثًا، ذات مغزى يوميء إلى العناية التي يوليها لهذا النص بوصفه جزءًا مهمًا في تجربته المسرحية، يعتر به ويؤكد عليه، أي لا يزال يتبناه وباعتبار هذه المسرحية هي النص الأول في تجربته المسرحية ما قبل هزيمة حزيران، فلنا سنتوقف عنده وقفة خاصة لتحري آلية العلاقة بين المعرفة والسلطة على طريق الحرية المسرحية مؤلفة من خمس شخصيات: الحاكم (كورش) ويقدم من خلال الكاتب الراوي الذي يمهّد للحكاية بكونه «الحاكم» مرهوب الجانب، ويتملق الجيران قوته وأسلحته الفاتكة، وهو طويل ... مقلوب كما يفترض بأي حاكم، وعيناه كعيون كل الحكام، مستنقعات من الخيف واللام والجشع.. والشخصية الثانية التي تظهر في إطار البسط لئن الحكاية هو (فيدوس) مستشار الحاكم الذي يشع وجهه بذكاء بارود لا إنساني كله مستشاري الحكام^(٧).

إن ثمة الحاكم (هيرا) ابنة الحاكم الفاتنة التي يتنازع معها شابان، الأول (داريو) عاشق للفن والموسيقى، عازف كمان، والثاني (هراري) منصرف كليًا للبحث والمعرفة التي قادته إلى اختراع عقل آلي.

السلطة الحاكمة تطمح إلى كسب سلطة المعرفة لتدجج بها قوتها وتخضع جيرانها، أي «توحيد السلطة وتكليفها في بؤرة واحدة كلية القوة ... تعرف كل ما تشاء، وتصرف الأمور كلها طبقًا لما تشاء... تتمكن من معرفة أفكار الناس وما ينتهون، وتمسك بزمامهم جميعًا فلا يفلتون»^(٨). (داريو الفنان يحذر (هيرا) بأن الأرقام ستخرب العالم ... والمصر يسوقهم نحو هاوية العدم، يدعوها إلى الرحيل لأن العينين الغيتين تمشان الحياة والأمل معاً... وأنها ستعرف أنها لا تساهي شيئًا إلا في أنفاسها، وفي شطحات أشعارها... وإن القوة التي تسحرها، ستقتلها هازئة بخيالها... وإن تغفل القوة سوى تعدينا تحت شمس الظهيرة، صلينا بلا خفايا في الحر الأبيض والذباب... وينتهي داريو إلى أن يأخذ برشع الموت الفوري، لأنه يرفض أن يتمعن ويتحجر، يعلن: «ساموت وأنا أمدج جمالك الذي لن يقدر مذاقه سوى»^(٩).

(هراري) صوت المعرفة العلمية، يحاور صوت الفن (داريو) مقرا بأنه كان مغرورًا، إذ كان يبحث عن الحقيقة المطلقة! فقد «سحق انتصاره» وعجز عن تفكيك العقل الذي

صنعه بيديه، ليسيّط هذا العقل على الجميع ويسحقهم. ويعترف لداريو «كلانا يا داريو كان يتلطف للمعرفة المطلقة، لكنه كان يعتقد أن طريق الفن لن يقود إلا إلى الترهات وتختتم المسرحية بقرار السلطة بسجنه على مستوى الحدث المسرحي، أما على مستوى الخطاب الذي يسوغ الحزمة الدلالية للمسرحية، فإن هراري يتابع لأماليا.

— وهرا ... الجبال الكلي، خلف الامبالاة تستعبر رغبة مرمضة وغامضة بمستحيل لا يطال: «أن أصير وإياك يا داريو رجلا واحدا (وشهقت هرا) وسيبس الجمال، تمامًا كما تنبت يا داريو ... سيفتخر ويموت»^(١٠) تلك هي حكاية المسرحية وموضوع بنائها، والأطروحة المضادة التي يتأسس عليها حوار الشخصيات:

— الشخصيات في هذه المسرحية، أسماء مستعارة للمعنى، فالشخص، فاعل نصي درامي، ليس له حضور شخصي ملموس، أو معاناة إنسانية حية تتحقق عبر تواصل الشخصيات الفعلية في إطار زمني مكاني تاريخي محدد، فهي تتواصل وتتفاضل عبر الحوار، إنه تواصل ذهني مفاهيمي، تحققه شخصيات هي رموز للأفكار، وهذه السمة السمة الشخصية التي تؤدي دورًا رمزيًا للفكرة، ستصبح خاصة أساسية من خصائص البنية التكوينية لنص سعدالله حتى في الانعطافة التي صوبها في تصوره الأخيرة من خلال توجيه اشكالية الحرية صوب الشخصية، داخلًا وجسدًا.

وهذه السمة التي شكا منها المخرجون من قبل تجاه مسرح توفيق الحكيم الذهني، يشتكي منها المخرجون والممثلون مع نصوص سعدالله التي تعول على البناء والحبكة بينما الشخصية ليست إلا رد فعل لأحداث خارجية، تتحول من حال إلى نقيض، حيث سيطرة فعل الكلام على حساب فعل الحركة، مما يؤدي إلى أن المخرج والممثل كليهما يجد نفسه تابعًا للنص وأسيرًا له في حين يظن أنه يمارس حريته^(١١).

هذه السمات البنائية للشخصية، تقضي على المستوى الدلالي، لحضور الشخصيات ليس بوصفها شخصية مشروطة بزمن وتاريخ. ومجتمع بل بوصفها كائنًا مجردًا يبحث عن المعرفة المطلقة (داريو — هرا) أو القوة الكلية (الحاكم كورش ومساعد فيدوس) أو مثيلة الجمال الكلي (هرا).

وعلى هذا فإن البحث عن المعرفة المطلقة بالنسبة لداريو لا يمكن إلا البحث عن الحرية المطلقة في وجه الأرقام وتقسيم عالم الأشياء التي سيستعيد البشر في صورة العقل الإلكتروني، وطرق الحرية هنا تتمثل في اختيار الفن كوسيلة بلوغ المطلق، مطلق المعرفة والحرية. باعتبار «الوجود ذاته حرية» على حد تعبير سارتر، وباعتبار «الحرية هي ماهية الوجود الإنساني»^(١٢).

فهذا الوجود الإنساني الحر بمهافته عندما يهدد باستلاب حريته من قبل سلطة الحاكم، فإن داريو يمثل سلطة المعرفة يمتلك قدرة الاعداد، مادام لا سبيل أمام كينونته إلا أن تكون حرة لهذا فإنه ينتحر لأن الكون فقد الحرية ومعادله الممثل

بالجمال المطلق أمام شمولية القوة المطلقة. فلا يمرر لاستمرار الحياة عندها بنهض الرمز كمعادل مجازي تدميري بمستواه المركب، المستوى الأول للتمثل ببنية الرمز ذاته بوصفه أداة لاحتلال (الهناء) محل (الهناء) أي احتلال الغائب محل الحاضر، والمستوى الثاني للتمثل بنوعية الرمز ذاته الذي يجعل في بنيته الأسطورية دلالة التدمير، وذلك بتحويل الكائن إلى حجر عبر عيون ميدوزا، وعلى هذا فإن درع سريوس لم يؤد وظيفة في الكشف عن بضاعه وجه ميدوزا لتحلوه هي إلى حجر، كما حاول د. جابر عصفور أن يستثمر دلالة الأسطورة في هذه المسرحية.

فالمسرحية تنتهي بحرية القدرة على الإعدام على مستوى الفعل (الحدث)، إعدام الذات التي لا يمكنها إلا أن تكون حرة، لأنها محكوم عليها بصيرتها، ومن جهة أخرى تنتهي بالأمنية على مستوى الكلمة (الخطاب) عندما يقول (هراري) أن (هيرا) تريد أن يكون (داريو وهراري) رجلا واحدا، أي أن الجمال الكلي يستدعي وحدة الحرية المطلقة مع المعرفة المطلقة في سبيل مواجهة السلطة المطلقة.

وعلى هذا فإننا من خلال تحليلنا للشخصيات وهي تنتج وعيها في النص سنجد أنفسنا تجاه ترسيمة نظرية وجودية خالصة في وعي الحرية على مستوى الدلالة المعرفية للنص. لكن السؤال الذي يعنينا في هذا السياق والذي يؤطر إشكالية بحثنا، ليس المرجعية النظرية الفلسفية التي تستند إليها رؤية النص في وعي الحرية، بل ممارسة الحرية بوصفها فعلا معرفيا تحريريا ينتج النص أو خشبة المسرح بمثابة نصا مفتكلا من خلال تفاعل مع المتلقي في مواجهة السلطة سياسية كانت أو اجتماعية أو ثقافية.

بهذا المعنى فإن المرجعية الوجودية للحرية في هذه المسرحية، لم تؤد إلا إلى تقديم انشودة مجردة عن تمجيد الحرية بالمعنى المطلق دون أن تنشئ علاقة ملموسة مع المتلقي، وسياقات علاقته بمشكلة الحرية في الزمان والمكان، في المجتمع والتاريخ ومن ثم فإن الوجودية لم تتح لموضوع الحرية سوى التعميم في النص لاثارة التامل المجرد في مصائر كونية لا صلة لها بالبنية بأشكالية الحرية في المجتمع السوري والعربي في ستينات هذا القرن، وذلك عندما تكون النقضية الحوارية التي تمهيك الحدث الدرامي، وحواره هي نقضية الحرية/ العلم، أي التقدم التقني الذي راح يستبعد الإنسان بدلا من أن يحبره فهي نقضية تتلخص إشكالياتها في المجتمع الغربي الصناعي بأمتياز، لا في المجتمع العربي الذي لم يتعرف بعد على الصناعة فحسب بل وعلى الإيديولوجيات الأولى للعقلانية ونفاهم الحرية الحديثة والدستورية.

وهذه الدعوة إلى الحرية بصيغتها الوجودية المجردة الإطلاعية التي لا يتعين مطلقا بالعقل المجسد في التاريخ والدولة، وفق الصياغة الوجودية التي تنتج وعيا مطابعا بالتاريخ والدولة عندما تخاض معركة الحرية في سبيل إكساب التاريخ والدولة مزيدا من المغزلية المفتوحة بانفتاح حركية جدله.

نقول أن هذه الدعوة بالصيغة المجردة، هي التي تطبع

الانتاج الأدبي المتأثر بالوجودي عربيا، حيث نزع التمرد التي يتلمسها العروى بوصفها نزع مطابقة لحاجة المنطق العردي على الهدم والتقويض للبنى التقليدية لا تتخذ شكلا متطرفا متعينا في زمنها وتاريخها، في هذه المسرحية بل ومجمل مسرحيات سعدالله قبل ٥ حزيران ١٩٦٧، حتى يكاد الباحث في الانتاج الأدبي لتلك الحقبة، التي شهدت تغلغل الوجودية في وعي ووجدان الثقافة العربية، والتي تبنيتها في تلك الفترة مجلة الآداب التي نشر سعدالله مسرحيتها فيها، ألا يجد أية محاولة حقيقية لتأصيل الوجودية في بنية الثقافة العربية لتمنحها هذه النفقة التمردية التي يتحدث عنها العروى. وأية ذلك، أن كاتباً مبدعا خلافا كـ (زكريا تامر) لا يعيد إنتاج مفهوم الحرية الوجودية في السياق الواقعي للتاريخ العربي إلا في صيغة تمرد كينوني وضعفي كوني، بدون أن يتخذ التمرد شكله الملموس ضد بني اجتماعية وتاريخية وثقافية ملموسة للمتلقى السوري والعربي، فالعامل عنده يتمرد أيضا ضد الصناعة التي تسحق إنسانيته، تماما كما يتمرد (داريو) على العقل الإلكتروني وذلك في مجموعته الأولى «سهيل الجواد الأبيض».

حيث الراوي في قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة» وهي القصة الأولى في هذه المجموعة، يتمنى أن يكون «قطيعا من المدى المتوحشة المنفجرة في قلب المدينة»، ويتمنى أن يهدم المعمل والآلات ليعود إلى (الأرض الأم) (١٤).

من الواضح أن أسطورة الجن في العودة إلى الأرض والحقول والمراعي واستعادة الطوفان والخوف على كلية الجمال أمام سحق الآلة والنزعة الطموحية التجريبية، لا صلة لها بالميتولوجيا العربية وفق مفهوم بارت للميتولوجيا بوصفها تطلعا للانسجام مع العالم ليس كما هو، وإنما كما تريد أن يكون، فالمجتمع العربي يعيش الميتولوجيا بمعناها الفاع، بمعناها القروسطي السحري، في حين أن أسطورة الجن للأرض والخوف على الجمال من الانسحاق والتشيؤ، هي الأسطورة الفانتازية لخليقة الغرب «بعد الثورة الصناعية» ونتائجها التي تضاهي أية أسطورة كما يقول ماركس، وذلك بعد أن ازدادت المسافة انشعابا والهوة عمقا بين جبل الأوليمب ومدينة مانشستر (١٥).

وهكذا نجد أن الوجودية في تغلغلها في الحياة الثقافية العربية فتحت الأذهان على فكرة الحرية، لكن هذه الحرية ظلت مفهوما مجردا معلقا فوق الواقع والتاريخ، ولم يتمكن التيار القومي من إعادة انتاجها وفق حاجات المجتمع العربي إلى الحرية بمعناها المتعدد من واقع متأخر، فتم نقل فكرة الحرية الوجودية في قماطها الأوروبي ذاته، كما لاحظنا في مسرحية سعدالله، أو في تجربة كاتب هو من رجيل سابق على جبل سعدالله وهو (زكريا تامر) الأكثر موهبة بين رعيه إذ جعل من مسألة الحرية قضيتهم الشكازية حتى اليوم، إذ يفرد خارج سربه، وعلى هذا نجد أن فكرة الحرية الوجودية ليست هي التي تنتقل فحسب، بل إشكالية الحضارة الغربية القائمة على الفصل بين العلم والقيمة، منذ أن عبر عنها رابليه بصيغة «علم بلا ضمير»

حيث يقود العلم «فرانكشتاين» بيطش الجميع ، هكذا كان العقل الذي صنعه هراري.

مسرح التسييس: الحرية وعي الشرط التاريخي والاجتماعي للوجود:

مسرح التسييس هو حوار بين مساحتين : الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحواره الثانية هي جمهور الصالة التي تعكس فيها كل ظواهر الواقع ومشكلاته. الأمر الذي من شأنه أن يدفع الكاتب إلى ابتداء بعض الوسائل الاصطناعية لكسر طوق الصمت ، وتقديم نموذج قد يؤدي تكراره إلى تحقيق غايتنا الأساسية في «أقامة الحوار» .. إقامة حوار مرتجل وحوار وحقيقي بين مساحتي المسرح: العرض والمنتظر.. ولابد لموضوع الحوار أن يكون مرتبطا بحياة المتفرج ، ومشكلاته من جهة، ونوع المعالجة وشكلها، لكيلا تكون المعالجة شكلية وتقنيّة، حيث لا بد للحوار أن يتم تعديلها إلى «المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع» وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار^(١٦).

تمثل هذه المرحلة انعطافا نوعيا في وعي الوجود المؤسس للبنية التكوينية للنص، حيث ينتقل وعي الحرية من الرؤية المعرفية التي ترى في الحرية جوهر الوجود، إلى الرؤية المعرفية التي ترى في الحرية شرط الوجود قيميا، من وعي الحرية بوصفها جوهر الكائن، إلى وعيها بوصفها شرط كرامة وسيادة الكائن، من وعيها بوصفها وضعا انتولوجيا، إلى وعيها بوصفها ضرورة تاريخية على طريق اكتمال الوجود بالقيمة، وهكذا تخرج الحرية من الوجود بوصفه مكتفيا بذاته وقانونياته الداخلية، إلى مجال القيمة التي لا معنى للوجود بطريقة كريمة بدونها، أي من حالتها الوجودية إلى حالتها التاريخية، عندها تتخرب المشكلات القيمية للوجود من أجل امتلاك بعده التاريخي، والشرط الاجتماعي للكائن بوصفه ممثل القيمة التي تمنع واجب الوجود من ذاته، معنى أن يفيض عن ذاته دلالات ورموزا وأحلاما بشرية تجعله بشريا، قيميا، جاليا، وإنسانيا، وذلك لا يتم إلا بالغوص في حمة الواقع وأسفله اليومية الشائكة التي توحد مساحتي الوجود والتاريخ، والعرض المسرحي، وجمهور الصالة بمشكلاتهم وهمومهم وأشواقهم. بيد أن هزيمة حزيران ١٩٦٧ كانت الزلزال الذي صعد كل هذه الأوهام الأوتولوجية التي أشاعتها الوجودية عن الحرية ، وعزّزها مسرح البعث.

«حفلة سمر» والجوع إلى الحوار:

كانت النقلة عتيقة وحاسمة في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» حيث في هذا النص يؤسس سعدالله لفكرة (الحوار والمشاركة) ليس عبر الرسالة المعرفية والايديولوجية للنص فحسب، بل من خلال التشكيل البنائي للنص ذاته، إذ يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسلطة، لتدمير معرفة السلطة التي قادت إلى الهزيمة، دافعا بجمهور الصالة أن ينتزع

حقه بالمشاركة في صناعة القرار ، عبر الحوار والتدخل المباشر على خشبة لمواجهة معرفة السلطة، بسلطة المعرفة التي بدونها لا يمكن للناس أن يمتلكوا حريتهم، وذلك عبر الثنائية الحوارية، بين المتفرج وخشبة العرض الرسمية بين الكاتب عبد الغني، والمخرج الرسمي، وذلك عبر اشراق الأسئلة.. والسؤال هو المدخل لتقويض القائم عبر التشكيك بصلابته الواقعية الرثة، من أجل تجاوزه فالكاتب يمثل المعرفة وإرادة الجمهور المجهز والمهزوم والباحث عن معرفة سبب ما حدث، والمخرج ممثل سلطة الخشبة والعرض ويقود جهازه التمثيلي للتضليل والايهام والتسليّة والترفيه وتمجيد البطولات الزائفة.

هذه المرارة الساكنة أحشاء الخطاب في النص، المرارة تجاه واقع عصي على التغيير سلطة ومجتمعاً، ستربض ثابوة في سفر الكتابة المتوجعة أبداً حتى اللحظة الأخيرة وهي تطمع للارتقاء بالواقع من واقعيتها الرثة باتجاه قيم الحرية والعقل والعدالة، لكن فطاطة الوجود التي تأتي أن تتصاع حلم الحرية، تلقي بالقامة والدماة والثرائة بوجه الأحلام الجميلة، فلا يكون للملأ سوى الخيبة والمرارة من جديد، وكان الكتابة هي الأمل المحكوم به الكاتب في وجه كل هذه الإشاعة التي سيكتشف عنها لاحقا بهجاء نادر في مياشتره ، وشراسته، وعينه الزرقاء المنتبذة (يوم من زماننا .. ملحمة السراب) حيث يكتب ملحمة مسامات الحرية الذي يخيظ كفه منذ عويل الشعارات الكبرى عن الحرية والوحدة والاشتراكية ، وهو يستبجح كل واحدة منها على حدة نكاية بكل هذه القيم والمثل التي آمن بها الكاتب ورعيله، وسيأتي حديث ذلك.

إذا كان المجتمع عن هذه الدرجة من الدماة، والسلطة على هذه الدرجة من الشراسة، فإن نزوعاً من تأنيب النفس وتقريعها، سيتبدى في هذه المرحلة الثانية من وعي الحرية، وكان الواقع المرير الذي لوع النهضوي الراديكالي الكواكبي، هو ذاته يعطي ساكناً، لا جديد فيه سوى لبوس السلطة من الطربوش والعمامة العثمانية إلى قبعة الجنرال المعلقة صورته على الجدار في «يوم من زماننا» والذي يسهل أن تنتهك أشد الصمرات ، من المس بصورتها الجليلة، والشعب هو لا يزال مقيدا بسلاسل الاستعباد، فغضب الكواكبي من أمه وشعبه، وهو يقرعهم بأن الأمة التي لا يستشعر شعبها أو بعض شعبها بالاستبداد فإنها غير جديرة بالحرية ، هذه الخلاصة المريرة التي ترجعها الكواكبي سما زعافاً ، ستتحوّل إلى الأطروحة الرئيسية التي تسكن فواصل خطاب النص عند سعدالله، والتي سيتجرعها سلطاناً فاتكاً، كما تجرع الكواكبي اسم السلطان عبدالمعز، سيكون الزعم الوحيد لمكتبات الحرية في مسرحيته الهجائية برمرة «يوم من زماننا».

المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة ، سيكتب مسرحياته (الفيل يا ملك الزمان - مغامرة رأس الملوك جابر - الملك هو الملك) ، قبل صمته الذي سيدوم عشر سنوات ، ليبدأ المرحلة الثالثة، التي يتجاوز فيها أحادية الرؤية إلى الحرية بوصفها وضعا وجوديا جوهريا في

مرحلته الأولى، والحرية بوصفها شرطاً تاريخياً في مرحلته الثانية، إلى إنشاء كليات نوعية جديدة ومغايرة، عندما سيهدم الحاجز بين الوضع والشرط، ليؤغل عميقاً في داخل الذات (ذات الفرد والمجتمع والتاريخ) مواصلًا سفر عذابات الكلمة الشريفة. في هذه المرحلة، المرحلة الثانية التي نحن بصدد تشخيصها، سيشهد منظوره المعرفي والجمالي انتقالاً إلى رعي الحرية، حيث الانتقال من وعيها كوضع وجودي انطولوجي، إلى وعيها كشرط تاريخي كما ستظهر لاحقاً.

وبذلك فإن الحرية في هذا السياق ستتبدى بوصفها المعادل للوجود الإنساني، أي المعادل القيمي الذي يمنح الوجود الطبيعي معناه، ودلالته الروحية ومغزاه الأخلاقي فهي إذن لم تعد جوهرية ثابتاً أو انطولوجياً، بالمعنى الوجودي بل غدت شرطاً إنسانياً لا بد منه قيمياً، لتحقيق حالة التطابق بين الوجود والقيمة، وهنا ينهض الوعي التاريخي ليعلم أن البشر هم الذين يصنعون مصائرهم عبر امتلاك الوعي بهذه المصائر، والحرية لن يستحقها، والإنسان محكوم بها لا كوضع طبيعي بل كشرط تاريخي إنساني، به يتحقق وجوده الأمل بصورة كريمة، وليس الوجود المحض بأي ثمن كما تقدمه حكمة أزمنة الذل والقهر والاستبداد القاتمة على (فخار يكسر بعضه - ومن يتزوج أمنا نسميه معنا) وفق ما يتأسس عليه نظام خطب الربعية الراسخة في العبودية روحياً وإنسانياً في مسرحتي (الفيل يا ملك الزمان - ومغامرة رأس الملوك جابر).

سهرة مع أبي خليل القباني: المسرح بوصفه فعل حرة:

سكنون «سهرة مع أبي خليل القباني» المسرحية الصادرة سنة ١٩٩٢ بعد (الفيل يا ملك الزمان - ومغامرة رأس الملوك جابر) وقبل (الملك هو الملك - الصادرة ١٩٩٧ بمثابة الجذر المعرفي الذي سيؤسس لرؤية كتابة سعد الله اللاخقة، وقد كان نصاً لافتاً في انتباهه المبكر ليرات التنوير العربي، وهو الكاتب الذي حسس تطوره الفكري باتجاه الانتقال من وعي الحرية كوضع إلى وعيها كشرط تاريخي، أي تطور الفكري من وجودية قومية متبددة بالمطلق إلى رؤية تاريخية متطلعة إلى فعل التغيير وواقعة من قدرة الناس على صناعة مصيرها، وكانت العلاقة الخاصة التي ربطت تجربته المسرحية بتجربة بريشت واستثماره المبدع للاقتراحات التي قدمها المسرح البريشتي على مستوى البنية والروى، كل ذلك ساهم في إبراز سعد الله كمكتشف عضوي يخوض معركة التغيير بوصفها فعلاً يومياً ينبغي خوضه دائماً، وإعادة كسبه أبداً.

إن داعية مسرح التأسيس كان دائماً قادراً على فك أي ارتباط مع الأحزاب السياسية التي ظل يحتفظ لنفسه بمسافة نقدية عنها، هذه المسافة النقدية وهي مسافة الحرية التي تتطلع إليها المعرفة لخوض معركة الجذرية تجاه الاستبداد، هي التي ستتيح لسعد الله أن يقدم رؤية مختلفة لزمن التنوير العربي يعنضه عن المناخ

الفكري اليساري (الماركسي والقمي) من جهة، (والتراثي المحدث) الاستعماري، الفينومينولوجي والفنكيكي، من جهة أخرى، حيث يرى في تجربة القباني المسرحية فعل حرية بذاتها، بوصف المسرح هو النتاج التاريخي للديمقراطية اليونانية على حد تعبير سعد الله، وهو يكشف في هذه المسرحية عن الترابط الوثيق بين المسرح والحريات الدستورية والقانونية التي تحققت في ظل الوالي المتنور مهديت باشا ١٩٧٨، وأن المسرح كان يهدف معركة الرجعية، من خلال الشيخ «سعيد الفري» والسعي إلى السلطان في سبيل اغلاقه وعلى هذا تنشأ شبكة من العلاقات المتناظرة والمتوالدة، فحيث يسود التنوير تنفتح شجرة الحرية، وكلما كانت شجرة الحرية وارقة، كان الوعي بالاستبداد حاداً بوصفه العقبة أمام التنفتح الذهني والروحي، وكلما ازداد الوعي معرفة بقوانين الاستبداد، كان المسرح ضرورة لهذا الوعي الحديث، للتنفيس والتنوير، وبذلك فالمسرح في ذاته فعل حرية شاحب للطفان وسيادة الواحدية الفكرية والأيديولوجية السياسية، في إطار هذه الهوامش التي سقناها على متن تحليلنا لمرحلتين الحرية التي عرفها مسرح سعد الله، سنسجل تناولنا القطلي للرحلة الثالثة للفتنة بالانتقال بمفهوم الحرية من شرط وجود الكائن، وجودياً كوضع، وتاريخياً كشرط، إلى الحرية كشرط لغنى وجود الكائن، حيث الانتقال نحو الدخول للحفر فيه بحثاً عن البريق الأبيض للتماعات النفس وتخلق الجسد، وبمقدار ما تتكشف النفس في جوانبها عن عوامل الكبح والقهر التي تنوء بها الذات داخلياً، بمقدار ما تفتح حرية الجسد، يعاينها تنويراً حسيًا لنموجات الروح وجراح النفس، وفروح الوجدان، ولعل ذروة التشخيص الدرامي لهذه الحوارية الجوانبية بين الباطن والظاهر، يتمثل بإرثان فعل الحرية لدى تقويض الجدار وتصدعه بينهما، ومن ثم تداعي هذه الفسحة البربخية الوهمية بين المعنى والمبنى، بين الميث والذو، بين اندفاعات الحس واشواق العقل حيث سقوط الوعي التتكري، وذلك في مسرحيته «طقوس الاشارات والتحولات» - الصادرة سنة ١٩٩٤ هذا التشخيص في أرقى تجلياته الدرامية في هذه المسرحية سيشكل انعطافاً نوعياً فذاً في سيرته المسرحية، حيث الكتابة ستعيش مرحلة تطهير وهي تتكشف بحمى المرض الذي كان يكتب تحت وطأه الفكاك، فيقارمه ويجزّره ويؤجل هذه الانعطاف ربما يتم له عرفان أن يؤسس لإيقاع جديد في المسرح العربي، لوطال الزمن، يفرق هذا الإيقاع سيكتب عدة مسرحيات وأن لم ترق إلى تلك المجرة الدلالية التي أودعها نص «طقوس الاشارات والتحولات» وهذه المسرحيات أحلام شقية، كتبها في السنة ذاتها وفي عام ١٩٩٦ يصدر مسرحية قصيرة «بلاد أضيق من الحب» وآخر هذه المسرحيات التي ينظمها إيقاع أسقاط الجدار بين الروح والجسد، والنولوج إلى عوالم الدخول الذي ياتي الخارج محصلة لها هي مسرحية «الأيام المخمورة» وأن كان في هذه المسرحية قد أدار من خلال هذه المباطنة الداخلية للشخصيات أن يباطن التاريخ والمجتمع وبذلك السيرة التي «كلنت الناس تتمايل... وبكت الأيام مخمورة»

بين طقوس التحولات التي تعاورت فيها مسرحيات سعد الله

مرحلته الأولى، والحرية بوصفها شرطاً تاريخياً في مرحلته الثانية، إلى إنشاء كليات نوعية جديدة ومغايرة، عندما سيهدم الحاجز بين الوضع والشرط، ليؤغل عميقاً في داخل الذات (ذات الفرد والمجتمع والتاريخ) مواصلًا سفر عذابات الكلمة الشريفة. في هذه المرحلة، المرحلة الثانية التي نحن بصدد تشخيصها، سيشهد منظوره المعرفي والجمالي انتقالاً إلى رعي الحرية، حيث الانتقال من وعيها كوضع وجودي انطولوجي، إلى وعيها كشرط تاريخي كما ستظهر لاحقاً.

وبذلك فإن الحرية في هذا السياق ستتبدى بوصفها المعادل للوجود الإنساني، أي المعادل القيمي الذي يمنح الوجود الطبيعي معناه، ودلالته الروحية ومغزاه الأخلاقي فهي إذن لم تعد جوهرية ثابتاً أو انطولوجياً، بالمعنى الوجودي بل غدت شرطاً إنسانياً لا بد منه قيمياً، لتحقيق حالة التطابق بين الوجود والقيمة، وهنا ينهض الوعي التاريخي ليعلم أن البشر هم الذين يصنعون مصائرهم عبر امتلاك الوعي بهذه المصائر، والحرية لن يستحقها، والإنسان محكوم بها لا كوضع طبيعي بل كشرط تاريخي إنساني، به يتحقق وجوده الأمل بصورة كريمة، وليس الوجود المحض بأي ثمن كما تقدمه حكمة أزمنة الذل والقهر والاستبداد القاتمة على (فخار يكسر بعضه - ومن يتزوج أمنا نسميه معنا) وفق ما يتأسس عليه نظام خطب الربعية الراسخة في العبودية روحياً وإنسانياً في مسرحتي (الفيل يا ملك الزمان - ومغامرة رأس الملوك جابر).

سهرة مع أبي خليل القباني: المسرح بوصفه فعل حرة:

سكنون «سهرة مع أبي خليل القباني» المسرحية الصادرة سنة ١٩٩٢ بعد (الفيل يا ملك الزمان - ومغامرة رأس الملوك جابر) وقبل (الملك هو الملك - الصادرة ١٩٩٧ بمثابة الجذر المعرفي الذي سيؤسس لرؤية كتابة سعد الله اللاخقة، وقد كان نصاً لافتاً في انتباهه المبكر ليرات التنوير العربي، وهو الكاتب الذي حسس تطوره الفكري باتجاه الانتقال من وعي الحرية كوضع إلى وعيها كشرط تاريخي، أي تطور الفكري من وجودية قومية متبددة بالمطلق إلى رؤية تاريخية متطلعة إلى فعل التغيير وواقعة من قدرة الناس على صناعة مصيرها، وكانت العلاقة الخاصة التي ربطت تجربته المسرحية بتجربة بريشت واستثماره المبدع للاقتراحات التي قدمها المسرح البريشتي على مستوى البنية والروى، كل ذلك ساهم في إبراز سعد الله كمكتشف عضوي يخوض معركة التغيير بوصفها فعلاً يومياً ينبغي خوضه دائماً، وإعادة كسبه أبداً.

إن داعية مسرح التأسيس كان دائماً قادراً على فك أي ارتباط مع الأحزاب السياسية التي ظل يحتفظ لنفسه بمسافة نقدية عنها، هذه المسافة النقدية وهي مسافة الحرية التي تتطلع إليها المعرفة لخوض معركة الجذرية تجاه الاستبداد، هي التي ستتيح لسعد الله أن يقدم رؤية مختلفة لزمن التنوير العربي يعنضه عن المناخ

اشكالية الحرية ، أنتج عددا من النصوص هي أقرب لمرحلة الثانية الحرة بوصفها سريرة تتأسس على الوعي التاريخي بشرور الاستبداد ، وهي أربع مسرحيات أولها كانت «الغضب» سنة ١٩٨٩ ، وهي المسرحية الأولى بعد مرحلة الصمت التي دخل بها مع المجتمع في حالة من السبات القوي ، وعبر هذه المسرحية سيعبر هذه المرحلة السديمية ، ليكتب ينشأ محموم عددا من أرقى المسرحيات التي عرفتها الدراما العربية.

وهي مسرحية «منمنمات تاريخية» ويوم من زماننا حيث يستمدان في سنة ١٩٩٢ ومسرحية «ملحمة السراب» سنة ١٩٩٥.

وإذا كنا سنفرق لهذين المنحيزين ما بعد مرحلة الصمت ، فصولا خاصة يضيّق بها المجال في سياق هذا البحث ، إلا أننا سنسجل بعض الهوامش السريعة على منها.

هوامش على المتن

١ - مسرحية الغضب اشارت لفظا وردود فعل شعاعية سياسية تندد بما تطوي عليه المسرحية من إبداعات طبيعية حسب رؤية البغض. لقد كانت هذه المسرحية بمثابة هاشم على متن البناء المسرحي لسعداء ، أنها مداخله سياسية فكرية ، بدت وكأنها ورقة إبداعية جماليا ومعرفيا حيث موضوع الحرية انتمجق فنيا في جدل المعرفة والسلطة ، والتي هي الإشكالية المركزية الوجهة للوجه الإبداعي للكتاب. لقد ظهرت هذه الإشكالية مخارجا لوضوعها، الفطرية هنا (حرية وطبيعة) وهي لا بد أن تستدعي الأطرحة المضادة (القيضة الدرامية) بصيغة (التحرر الوطني) وليس بصيغة (الفتح) فالعصر العربي الإسرائيلي لا يملك القصة الإسرائيلي للأنسان الفلسفتي لمسب بل انه معركة وجود. فهي ليست معركة حرية فحسب ، بل معركة تحرر أروا.

وعلى هذا ما كان للنص أن يضع نفسه في هذا المأزق ، مازق الموقف من المفاوض والدعوة إلى السلام. الخ من مفردات الزمن العربي المهزوم للتحقق العربي ليس مسؤولا عن الهزيمة ، أنها مسؤولية السياسي الذي لم ولن يستطيع أن يتعامل مع هذا الأمر ، والوطن والأمة إلا من منظور مصالح العرش. كما سيكتشف عن ذلك في «منمنمات تاريخية» عبر منظور تاريخية عندهما يرى دمشق المحاصرة من تيمور لك لا يعود إلى مصر لحماية عرشه ، تحت الشعار المتوطني الذي صاغه النص بمرافقة ، ضياع الأوطان ولا ضياع الحاكم. لأن الأول يمكن أن تسترد.

وعلى هذا فالمثقف ليس مدعوا إلى احتقار حاضره النذل هذا ان سمي سلاما واستسلاما ، تطليعا أم تطويلا. أم تركيها. المثقف لا بد له أن يكون حيث المصائر التاريخية لسلامة معمر عن أروايتها وحاضرها وإحلامها الكبرى في الحق والعدالة والتي لا بد لها أن تكون دائما فوق حاضره الضمائر والاحتطاط الذي هو مناط الكشف والتفكير الدائمة للمثقف. وهذا ما سيفعله سعداء بروح تراخيية عارمة وهو يشهر خنجره أمام واقع التفتاة في مسرحية «يوم من زماننا» وملحمة السراب.

٢ - من مسرحية «يوم من زماننا» ملحمة السراب ، تنصص الكتنا لمنشأة لافظة لك كتابتها وشجها عبر عصر ساردين في الاسداد العربي. ان يكتفي في الواقع المعاش ويكتسب به ، يثقها وتختلف سه. ان دعا بوعصا في الحقيقة المعاشة فتصعب القواصل وتندخل. بين المتعاقب والقراس. ليعود لك واحد منهما الآخر. ولكننا مشاة برهان يرد على تحركات وعاط الحكام وكنهتها (وقادة اتحاد أدباءنا) بأن سعداء لا يستطيع أن ينشي نصا مسرحيا. بل هو يحيي أحداث الخافي. ان يستمر نصها ينتج تناسا معها.

لكن استعادة الأمل التي يقدمها النصال لك التعرية الفاضحة للصمت التقدم ، ان تنكشف عن «ملحمة السراب» حيث التسعير لاضلال الاحلام الكبرى التي تتعرض ولكنها القياسية الآن فحسب. بل تطلق حتى مكينات الفخوذ الثقافي الرومانتي المعبر عنه بزقاعة العيمة الفائرة على استيعاب القامد. والتدبؤ به هو أن حيث تقلل بساطها رمزا للمستقبل ، حينها يصم الظلام وتعلن فاطمة خاتمة المسرحية بأن أهمها ليلا طويلا. وأن علم الغروب سراب أمام كل هذه الوحشية. هذا الليل الطويل سيكون خاتمة مسرحية (يوم من زماننا) ، حيث التفتاة تطلق كل حيزات

الجميع وفصلاته بدءا من المدرسة التي لا يهها سوى أن تكون صورة الجزائر المقلدة في غرفة الإدارة مصانة مصونة ولا قيمة بعدها للشر المصون ، حتى ولو تحولت المدرسة إلى سوق للدعارة المهم التحقيق لمعرفة من كتب على جدران المرحاض ما يسيء للجزائر.

الأمل الوحيد الذي يترأى في اندياحات الشاعرة وهي تعلق زماننا. ضرورة الفاعة التي كانت تقرا كتاب «طياتر الاستبداد» الذي كان هكذا يلعب سعداء الكواكبي أن صيحتة ليست في واد. فلا يزال ثمة مناص. ثمة إجحاف يلقبهم صوت الحرية الذي أطلقه الجيل العظيم.

٣ - مسرحية «منمنمات تاريخية» تتحقق لنفسها بعساحتها الدلالية الخاصة. إذ تعدل عنصر الوثيقة التاريخية. ممثلا بشكل رئيسي بأبن خلدون ، ولذلك لا بد لها من وقف خاصة. نظرا للأهمية الاستثنائية على مستوى بنيتها التكوينية دراميا ومعرفيا. بما يجعلها مع ، مفسر الاشارات والتحويلات ، علامات باردة على مدى التضخ والتغنى والتنوع الذي يلف للنص المسرحي لسعداء.

- إلا أننا في هذا السياق نسجل على عجل أن القرامة التي قدمها نص «منمنمات تاريخية» لشخصية ابن خلدون ، لا تتجسم مع المصولة المعرفية التي يؤسس عليها نصه جماليا.

فكتابت سعداء ونفذ زمن مبكر الفتحت إلى أهمية عصر التسيير العربي ، عندما بدأ مسرحيا في «سورة ما أبي خليل القباني» كما أشرنا ، وختمه في الكتابات النظرية التي قدمها في كتابات الدورية ، قضايا وشهادات ، فأبن خلدون يمثل عمقا تاريخيا للتسيير العربي ، هو يكتسبها والتاريخية ، ولذا فقد سعى خطاب التسيير الهنوسي للانتماء في سلسلة الوعي التاريخي الخلدوني لاستئناف مسيرة النهضة ومواصلة التقدم ، الأمر الذي من شأنه أن يبرر شأنا شديدا من ضرورة أن يكون نظريا ومعرفيا لتشكل العمل التراثي المعرفي للمهص من جهة. ومن جهة أخرى يقدم النص متفقا تقنيا. تنوذه علومه الفنية التي لا تنحار إلى هوم الأمة والوطن إلى التعامل مع الأجنبي (تيمور لك) أي الخيانة ، وذلك في زمن لم يكن يتناول مقاهيم (الوطن - القومية - الأمة) - بل ما كان يتداوله الفصل الدلالي ذاك الزمن (اللة - الدين - الذهب) وحيث العالم ينقسم إلى دار حرب ودار اسلام.

الهوامش :

١ - عبدالوهاب السبوي - نعزم تشومسكي (دراسة في انكاره اللغوية والسياسية) أسبوعية أخبار الأدب المصرية في عدد ٢٠٢ - ٢٥ مايو ١٩٩٧ ص ٢٤

٢ - مفهوم الحرية - عبدالحادي العروي - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - الطبعة الرابعة - ١٩٩٨ ص ٨٥.

٣ - أخبار الأدب - الرابع السابق نفسه - ص ٢٨

٤ - مفهوم الحرية سبق ذكره - ص ٧٧ - ٧٨

٥ - أصدر عام ١٩٩٢ ونشرها في مجلة الأدب (نابر) ١٩٩٢ - الرابع الاعمال الكاملة - المجلد الأول - دار الاعمال - دمشق - ١٩٩٦ ص ٣٥٩

٦ - المصدر السابق - ٣٥٩.

٧ - المصدر السابق - ٣٦١

٨ - المصدر السابق - ٣٦٩ - ٣٧٣

٩ - المصدر السابق - ٣٧٣ - ٣٨٠

١٠ - المصدر السابق - ص ٣٧٦ - ٣٨١

١١ - جابر جابر - تحولات سعداء ونوس ومفوس التحولات - أخبار الأدب - العدد نفسه ص ١١٠.

١٢ - سامي خرطيل - الوجود والقيمة - دار الطبعة - بيروت - ١٩٨٠ ص ١٢٢.

١٣ - راجع جابر جعفر - درع برميوس - أحاديث الأدب - العدد نفسه ص ١٢ - ١٢٢

١٤ - راجع القسم الأول من كتابنا (العالم القصص لوكريا سامر - وحدة البنية الذهنية في تمزجها الثقافي) - د عبد الرزاق عيد - دار الفارابي - بيروت ١٩٨٩

١٥ - راجع هاري ليجن - انكسارات - (مقالات في الأدب المقارن) - ترجمة عبدالمعطي مصطفى منشورات وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٠ - فصل بعض معاني الأسطورة

١٦ - سعداء ونوس - الأدب الكاملة - المجلد الأول - ص ١٣١ - ١٣٢

ما هو المسرح؟

تأملات في جذور الظاهرة المسرحية وتاريخها

محمد سيف *

إن العثور على تعريف للمسرح يكاد أن يكون اليوم مثلما هو من قبل عسيرا، إذا لم يكن مستحيلا، ذلك أن المسرح، بالمعنى الواسع للكلمة، بمثابة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية التي تلجأ في التعبير عن نفسها إلى فن الكلام وفن الحركة، مع الاستعانة، بكل تأكيد، ببعض المؤثرات الأخرى، علما بأنه ليس في هذا القول ما يمكن أن يحدو أو يعرف المسرح... لأن المسرح بلا ريب، مثلما يقول «جان دوفيني» في كتابه «سوسيولوجية المسرح»: (ذلك الفصل من علم الجمال الذي أثار أكبر قدر من الجدل، وأدى إلى أكبر قدر من الأوهام) ^(١).

المتفرج، بغية أن تعزز بشكل شعوري ولا شعوري تجربته الفردية مع التجربة الجماعية، يذهب القاموس المسرحي ^(٢) الجديد الذي وضعه «باتريس بافيس» أستاذ مادة المسرح في جامعة سنصيه في باريس، على سبيل المثال، إلى إضاعة بعض المفاهيم النقدية المشوشة، مستعينا ببعض الطرق والمسالك التي غرت اتجاهاتها، معتمدا في ذلك، على رؤى انعكاسية لبعض التطبيقات المسرحية التحليلية لفن الأخراج ومفرداته، على الخلق المسرحي بمعناه الجرد. بالإضافة إلى أنه يبحث في علم اشتقاقات الكلمات واصطلاحاتها ومدى صعوبة تحديد معناها، مثلما يهتم أيضا بفن العرض المسرحي الحي الذي يكون الفعل فيه موجها بدقة نحو خلق إحساس عميق ومنسق في الدراما، مثرا مسألة توجه العرض لفريزة السمع والبصر ومخاطبته للفعل بشكل مباشر وغير مباشر، كما هو الشأن في مسرحية (هاملت) لوليم شكسبير، ثم يستطرد، أهمية استجابة الجمهور لما يقدم إليه من كوميديا أو تراجيديا أو أي نوع مسرحي آخر، ويرى بافيس في استجابة الجمهور عنصرا أساسيا للحكم على قيمة العمل وجودته، موليا اهتماما أنشوا للنص الأدبي إذا ما قيس بالجانب التهديفي. لأن التأثير الفعالي على الجمهور يأتي أولا وأخيرا من التمثيل وما قد يصاحبه من مواقف أخرى، غناء، رقص، مناظر مسرحية، مؤثرات موسيقية وضوئية إلى آخره من المكملات، مشيرا إلى أن هذا الطرح لا يهون من شأن النص أو يقلل من قيمته الأدبية التي كثيرا ما تحظى باهتمام النقاد معتبرا النص عنصرا من مجموعة عناصر أخرى تتفاعل جميعا لكي تكون فن العرض المسرحي، علما بأن ممارسة المسرح لا تقتصر على دراسة النص وأن كان هذا الأخير يتنسى إلى العناصر المرئية وغير المرئية للمسرح، في أن واحد. ^(٣) والتي تشمل الأخراج ومختلف تصورات العرض المسرحي الذي يجد المتفرج نفسه فيها معنيا بشكل مباشر وغير مباشر، ومتى ما وجد العمل الفني جمهوره، أقلت من يد مؤلفه، وأصبح منه على بعد لا متناه، لأن التمثيل المسرحي مثلما يقول دوفينيو (يحرك معتقدات وأهواء

إن هذا النطق يؤكد استحالة حصر المسرح في مجال محدود وتعريف معناه، لأنه في نفس الوقت يشتمل على جملة عناصر جمالية، واجتماعية، وفلسفية، وأخلاقية، وإنسانية تبحث في علم الإنسان وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته ثم إنه، على الرغم من كل ما كتب عنه وفيه وحوله حتى الآن - وهو كثير وفي لغات عدة - وعلى الرغم من كل ما يبدو عليه من بساطة في المفهوم، نكاد لا نعث على تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه بل ولا يوجد تعريف واحد لا في المعاجم ولا في الكتب يمكن الاتفاق على، وإن أكثر الأعمال الموسوعية المتخصصة في مجال المسرح تتحاشى الخوض في مسألة تعريفه وتحديد معناه بشكل تقريبي يطعنن إليه، ولقد اكتفت أغلبها بذكر اتجاهاته وأشكاله وعناصره مستعينة بتجارب هذا وذلك من المخرجين والنظرين في مجالاته المتعددة والمختلفة، كما هو شأن، على سبيل المثال (القاموس المسرحي ليشيل كورفان ودائرة معارف عالم المسرح) ^(٤) وما تنوع ألوان المسرح وأشكاله إلا دليل على غنى وثراء ظاهرة المسرح، ودليل قاطع على تعقدها وتعدد جوانبها في الوقت ذاته. فهو مثلما يصفه رولان بارت، في كتابه محاولات نقدية، (يشبه إلى حد كبير آلة عملية تعمل على توجيه وإرسال عدة أخبار ورسائل إلى عنوان بيتك (...)) ينشأ طبقا وفقا لابعاعات مختلفة بحيث تستلم وانت في مكانك في وقت واحد أكثر من ستة أو سبع معلومات مصدرها، الديكوري، اللابس، الانساره، مكان الممثلين حركاتهم البانوميوم الذي يقومون فيه والحوارات التي يظفونها) ^(٥)، إن المسرح، يجتوي على أصوات ولغات وإشارات مختلفة الوظائف بمجرد ما أن تجتمع حتى تقدم ما يعزز التجربة الجمعية على المستوى الروحي والجمالي، ولهذا يمكن أن نغزو ظاهرة تعثر للمعاجم المسرحية وتلكها إزاء مسألة تعريف المسرح إلى شمولية هذا الأخير وإحتوائه على مجموعة من المتناقضات والمختلفات التي تتجاسس في قمة ارتباطاتها لكي تصنع في زمان ومكان غير محدد كتلة واحدة أو بالأحرى عدة كتل ورسائل تصل

* باحث مسرحي عراقي يقيم في باريس

العدد الثاني عشر - يوليو ١٩٩٩ - نزيه

تقابل النضات التي تتكون منها حياة الرهوط والمجمعات وأن الفن يصل هنا إلى تلك الدرجة من الشمول التي تتجاوز إطار الأدب المكتوب. ذلك لأن الشئ الجمالي معه يصعب معه عمل اجتماعي^(١).

إن عملية انصهار الجمالي بالاجتماعي هذه، لا تتم أو تتحقق ما لم ننظر إلى المسرح على أساس ظاهرة شمولية تجمع في طياتها مجموعة عناصر تتفاعل بينها لكي تعطينا في النهاية ما نسميه بالمسرح دون أن ننسى أو نغفل الجمهور من حيث هو عنصر فعال من غير مشاركته لا نكتمل التجليات المسرحية، فهو مثلما تقول أن أوپوزفيل (الغني بالخطاب المسرحي مثلما هو التلقائي الذي يستلم جميع الرسائل والأخبار في عملية الاتصال، لأنه في الحقيقة ملك الحفل وسيد الأوجد)^(٢).

والسؤال الذي يمكن طرحه في صدد تعريف المسرح وتحديد نشأته الأولى يكاد أن يكون اليوم شبه مستحيل، لأنه من غير الممكن أن تجعل بداية المسرح تنحصر بمسألة العثور على نص أو مخطوط مثلما حصل في واقع الحال عندما عزا أغلب الكتاب والمؤرخين الطفولة الأولى للمسرح إلى الإغريق معتمدين في ذلك على أقدم نص مسرحي عثر عليه في حوالي سنة ٤٩٠ ق.م والسؤال الملح هو: هل يحق لنا نحن كباحثين وكتّاب بعد أن اطلعنا وعرفنا وخبرنا المسرح وشموليته عن بعد وقرب أن نعتبر الإغريق هم أول من عرف ظاهرة المسرح ونغض الطرف عن جميع التمريرات والشروحات المقدمة من قبل المختصين بالمسرح والتي مجملها تكاد أن تكون عاجزة تقريبا أو غير قاطعة وأحيانا غامضة مبهمة؟ ثم هل يحق لنا أن ننكر على الشعوب التي سبقت الإغريق معرفتها بالمسرح وننصر وجوده على الشعوب التي أحرزت تقدما حضاريا أكثر من غيرها ثم نتعامل معه على أساس أنه ظاهرة جمالية، فلسفية، اجتماعية، أخلاقية وإنسانية بدائية ولدت ونشأت وتطورت مع الإنسان بصرف النظر عن زمانه ومكانه ومدى التطور الذي أحرزه على الإنسان الآخر الذي سبقه أو أتى من بعده؟

إن الإجابة على هذا النوع من الأسئلة تعود بنا بالتأكيد إلى الماضي البعيد مثلما ندعونا للبحث عن وفي وحول الظاهرة المسرحية الرسمية وغير الرسمية والمقصود هنا بالرسمية، الفترة والتاريخ الذي مثلت فيه أقدم مسرحية (الضارعات) لاسخيلوس في حوالي سنة ٤٩٠ ق.م أمام الجمهور الأثيني. وسوف نبدأ أجابتنا على جميع الإشكاليات الطروحة أعلاه بأسئلة نعمل أجاباتها معها بشكل ضمني نبدأها

— من يستطيع أن يؤكد لنا بشكل قطعي وحازم عن أن الاحتفال أو التسلية المسرحية لم يكن لها وجود أو أثر قبل هذا التاريخ المذكور، وأن اسخيلوس وقدامي كتاب المسرح اليوناني مثل سوفوكليس ويوريديس لم يكونوا مدنيين في موضوعاتهم وأشكالها المسرحية إلى رجال الدين الذين كانوا يقومون بإداء طقوسهم الدينية وفقا لتقاليد مسرحية عندما كان الكاهن يتولى كتابة النص، والإخراج وتوزيع الأدوار كما كان يقوم أيضا بإداء الأدوار الرئيسية بنفسه؟ بالإضافة إلى أن كتاب اليونان القدامى لم يفتخروا بالأسلوب لاختراعها وإنما هم يفتخرون بها عن تقاليدهم وعادات كانت سائدة نمت وترعرعت شيئا فشيئا حتى أثرت المسرح الذي نعرفه اليوم،

وذلك لأن ازدهار الدراما لدى الإغريق لا يعني أن نشأتها الأولى كانت إغريقية، لأن المسرح وفقا لكثير من الآراء الغربية والعربية، قد وجد في الحضارات القديمة التي سبقت الحضارة الإغريقية، ولكن بأشكال مغايرة أقل تطورا وأكثر بساطة، وأنه من المستبعد جدا أن تكون الإنسانية بكل اتساعاتها وتعدد مبادئها الثقافية كانت عاجزة عن اكتشاف الظاهرة المسرحية، وأن البشرية قد عاشت بدون المسرح حتى جاء القرن الخامس قبل الميلاد الذي عرف فيه الإغريق ما لم تعرف عليه باقي الشعوب خلال آلاف السنين.

لست هنا بصدد بحث النشأة الأولى للمسرح بقدر ما يهمني أن نتبع، الخطوط العريضة للظاهرة المسرحية قبل وبعد تاريخها المدون في القرن الخامس ق.م من أجل التمهيد لموضوع بحثنا الذي يتكئ على الكثير من جوانبها، ولهذا لا بد لنا من أن نشير إلى الفعالية المسرحية التي وجدت مع وجود الإنسان عندما قام بمحاكاة الطبيعة، والفعالية مثلما يقول أرنست فيشر في كتابه المعنون «ضرورة الفن» (هي أقدم من البحث عن غاية. وبالأحرى اليد، لا الدماغ هي التي توغلت في عالم الاكتشاف)^(٣). ولقد أثبتت الدراسات الأثرية من خلال النقوش التي حفرت على جدران الكهوف، أن الإنسان بدأ يحاكي الحيوانات ويتلفس أشكالها ويؤدي حركاتها في محاولة منه لاقتناصها، كان التفتص وسيلة من وسائل تحقيق التجانس الظهري معها، وفرض السيطرة عليها، ولقد تميزت طقوس القنص واقتربت من فن التمثيل بدرجة كبيرة بحيث يصور هذا الطفس عند زواج الكرنج، مثلا كيف يخرج الرجال للفنص في طقس واحتفال متزوج فيه الحركات الغريبة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية تتناوب فيها التعبيرات بشكل هارموني وتتسارع وفقا لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئا فشيئا حتى تنتهي بتجسيد أفعال القانصين، والاحتفال بهم أن الإنسان البدائي قد أفرز أشكالا إيمائية وحركية من خلال لغة الجسد كردود فعل لتحديات الطبيعة، وهذا يعتبر بعد ذاته خطوة أولى في ضمير الرقص. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أن هنالك مشابهاة ومقاربات كثيرة تجمع الحياة الاجتماعية بالممارسة المسرحية، تجمع ما بين الفعاليات وفن التمثيل الدرامي.

إن العنصر على هذا النوع من المقاربات والهياكل المسرحية ليس بالمستحيل أو المتعذر خصوصا عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التي كانت تعتمد قناعاتها بوجودها من هذا النوع التمثيلي شبه الخرافي. لقد اعتادت هذه الجماعات على محاكاة قصة خلق العالم وتكوينه بالرقص والغناء وفن الحكاية وبعض الممارسات البهلوانية التي يمتاز فيها الواقع بالخيال، الاجتماعي بالمسرحي فتعطي جملة رموز وإشارات تشخيصية تعبر عن انصهار الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد.

إن الإنسان البدائي مثلما يروي ولتر تري في كتابه «الرقص في امريكا»: (استطاع بغيريزته أن يتوصل إلى الرقص وذلك بدوافع عديدة منها إقناع شحنة الطاقة وتجسيد بطولته والاحتفال بالقنص، وكذلك الرقصات البدائية للإنسان الأول كانت تتضمن حيوية الرقص دون أن يكون لها طابع الفن)^(٤).

ولها نجد اختلاطا في العناصر والمفردات داخل طقوس الشعوب البدائية التي كانت تضم إلى جانب المحتوى الدرامي الموسيقي للمشاهد الاحتفالية فنونا أخرى يعتبر كالحرق الذي يعتبر وسيلة إضافية لتحقيق اتفهام بعدما أصبح الإنسان مشروطا بحياة الجماعة، وهذا في الحقيقة ما يفرق تنوعه فهناك الرقص التابع من الغريزة، والرقص للمتأسس على فكرة والرقص الذي يريد التمييز عن فكرة يود إبعاضها، إضافة إلى ذلك وجود الفن التشكيلي المتمثل في الأتعة المنحوتة على الخشب، لقد كانت تحتوي أغلب الطقوس على إبعاد شعائرية احتفالية ذات وظائف سحرية واجتماعية تحمل دلالات ورموزا ترجع عادات وتقاليد هذه الشعوب والجماعات في خروجها إلى الحرب، دعواتها في استئصال الطير، الانتصار والابتهاج وفي ضوء ذلك يذكر هـ. شلدون تفيني، في كتابه الموسوم بالمرح في ثلاثة آلاف عام: (إن أحد الأشخاص البدائيين إذا رقص لوطئه أو ابتجح بمعركة كسبها، وكان صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة، لم يكن رقصه ذلك من الرقص المسرحي حتى في شيء، ولكنه إذا يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة، مبينا لنا كيف تلخص حتى رأى عدوه ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصميمة)^(١٠١). إن قرب هذه الفعالية من المسرحية الصميمة يعود في الحقيقة إلى قربها من التعريف الذي يقدمه «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» لفنون التقليد الثلاثة: المأساة، الرواية الهزلية لأن هذه الفنون الثلاثة لا تقدم شخصياتها إلا في حالة الفعل معما أو أنها تعمل ومن هنا نشأت الدراما وذلك لأنها تقلد شخصيات تعمل ولكنه تقليد بالمعنى المجازي للكلمة (المأساة لا تقلد للناس بل تقلد الفعل والحياة)^(١٠٢). بالإضافة إلى أن مكان إقامة التسلية يتحول بفعل مشاركة أفراد القبيلة وانسجامها بالحدث الروي إلى مكان ذي جانبية خاصة يفصل ما بين المقدس وغير المقدس ما بين المواقف التي تنتجها الحياة والمواقف التي تخلفها التسلية. ذلك أن اجتماع الناس في مكان عرض منظم يعطي ويضيف للحيز تجربة خاصة، أن الجمهور في كل أشكاله هو الذي يمنح المجزة أو يؤلف العملية السحرية لأن المؤدي من أفراد القبيلة يقدم لهذه الجماعة الأشكال التي ستؤولها وتنمها وفقا للتجربة الخاصة المعاشة لكل فرد منهم.

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نقول إن المسرح في أبسط أشكاله اعتمد على الدراما الانسانية الناتجة عن مواجهة الإنسان البدائي لقوى الطبيعة التي لم يكن يفهمها في بداية الأمر وأن ظروف الحياة الشاقة التي عاشها قد جعلته يتحد ويتعاون مع أفراد قبيلته من أجل الحصول على موارد مشتركة للبقاء، ولذلك فإن النفس ولذا صنف القبائل حسب أساليبها في إنتاج الطعام باعتباره القسم المشترك في الصراع من أجل البقاء وبذلك أصبح لكل قبيلة تقليديها وشعائرها الدينية وممارساتها الطقوسية التي تضمنت في بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفرقة.

يصف «السير جيمس فريزير» في كتابه الفصن الذهبي مخاض امرأة من قبائل Dayaks في بورنيو قائلا (حين يأتي المرأة المخاض تستدعي أحد السحرة لمساعدتها على الوضع وهذه عملية مقبولة عفا إلا أنه في الوقت

ذاته يقف سحاح آخر خارج الحجرة، ويقوم بأداء بعض الحركات التي تهدف هي أيضا إلى نفس الغاية دون أن تكون لها صلة مقبولة بعملية الوضع ذاتها فليطرب حبرا كبيرا إلى بطنه بقطعة من الفخار يلغها حول جسمه لتمثيل الفطيل داخل الرحم ثم يقرأ مسترشدا بالتعليمات التي يصدرها زميله من داخل الحجرة بتحريك الطفل للتعويض من جسمه مقلدا حركات الطفل الحقيقي حتى الولادة)^(١٠٣). وهكذا تنتقل الرموز والدلالات من الكاهن إلى الشعب الذي بدوره يحيل اشاراته ودعواته إلى حقيقة من خلال مقابله إياها بالتصديق والتشجيع يقول «انتوان أرتو» في هذا الصدد: (إن جمهور المسرح يعيد خلق القبيلة البدائية هذه وأن جمهور المتفرجين يساند الاشارات التي تقدم اليه بالمعنى أو الدلالة والتصديق اللذين يسبقهما باتجاه الجموع الأخرى، إن دوره يقوم على إطالة وانمام الإيحاء المقترح عليه من قبل مجموعة الأشخاص القابعين في الحيز المسرحي)^(١٠٤).

ومهما يكن من أمر، فإن محاكاة أشكال الحيوانات بنية القنص، أو النزوع للتشبيه والتقليد في تكريس السحر وممارسة الرقص الإيماني في تصوير الطوطم والقيام بطقوس الصلوات والأدعية وتقديم القرابين بكيفية العرض الديني وسواء كان ذلك فعالية طقوسية أو نزعة غريزية فإنها في النهاية تقربنا من فن المسرح بمنحها أينا شكل أوليا لمظهر شبه مسرحية. زائدا إلى أن التطور الأدواني الذي رافق مسيرة العمل لدى الإنسان البدائي دفعه لأن يخلق وسائل وطرقا اتصالية تتماشى مع طبيعة وظرف العمل الجماعي الجديد، ولهذا لم يتوقف الإنسان البدائي عند الإيماءة والإشارة وتصوير الشيء بالحركة وإنما راح يبحث عن وسائل ومقومات أخرى تمد وتوسع حجم جسور التفاهم فيما بينهم، فاكثفت الفعالة المنطوقة لم الاختراع استطاعت هذه الجماعات المتزورة الصامتة، وبما أن الضرورة لم الاختراع استطاعت هذه الجماعات المتزورة والمتلاحمة روحيا ومعنويا أثناء ساعات العمل أن تؤلف وتشهد الأغاني احتفالا بالعمل وضرورته في استمرار الحياة، وبهذه الكيفية انطلقت الجماعية وتكونت في انصهار مشاعر الفرد في مشاعر القبيلة التي لم تكن آنذاك مجتمعا كبيرا يحصر المعنى وهذا مما جعل اليوميات الحيانية للأفراد تتشابه بحكم الظروف الواحد المحيط بهم. ويعتبر هذا التشابه واحدا من العوامل التي ساعدت على تضافر الشعوب بالاستقلالية وتكون طوطيان الشعور الجماعي الذي جعل من الأغنية الجماعية أكثر انتشارا ورواجا بين تلك المجتمعات. ولقد كان يرافق هذه الأغاني التي يؤدها أفراد القبيلة رقصات وحركات ترجع في شكلها ومضمونها معاني الكلمات المستعملة في الأغنية معلما تحاكي الواقع الحيواني وفق تصورات اختلط فيها الأمل بالخوف والجنون والخيال وكانت تحتوي الأغنية البدائية معلما يقول س. م. يورا (على كلمات فيها فن حقيقي ونغم وشاعرية تختلف جدا عن الكلمات المستعملة في حياتنا اليومية وممارساتها الكلامية الاعتيادية ورغم أن تلك الكلمات المنفعة ليست راقية جدا في تكوينها اللغوي إلا أنها صالحة تماما للتعبير عن المحيط الذي يعيش فيه الرجل البدائي)^(١٠٥). إن هذه الكلمات غير الراقية والنغم المصنوع بالرقص وشي صنوف المحاكاة الحيانية اللغوية والدينية بكيفيات مختلفة تعتبر بالنسبة للشعوب البدائية

بعبارة دراما، ذات مشاهد تمثيلية واقعية وإن الغناء ينتمى إليه بعض الكتاب والباحثين كان أصل الشعر في جميع الآداب القديمة وخصوصاً السامية منها .. فالشعر بموجب هذه بقايع يعنى ، تقريباً الغناء والنشيد مثل «شيرة» البابلية و«شيرة» العبرية و«شيرة» الآرامية وكان هذه الكلمات الثلاث قد فقدت حرف العين المتوسط الذي لو افترضنا وجوده لأصبحت الكلمات وفقاً لتسلسلها : شيرة = شعيرة وشيرة = شعير وشور = شعور بالإضافة إلى أن المصطلح العبراني شير-شيريم الذي يعنى نشيد الانشاد المنسوب إلى سليمان في التوراة.

ولو تجاوزنا مرحلة المجتمعات البدائية وانتقلنا إلى مرحلة قيام الحضارات الأولى وأزدهارها لاطلعتنا الحضارة العراقية والمصرية القديمة بشواهد وأثباتات تؤكد على وجود طقوس دينية واحتفالية كانت تقام في المعابد والشوارع والساحات العامة. فلقد انتجت هذه الحضارات نصوصاً درامية وطقوساً دينية اعتمدت على مجملها على لغة الشعر المرسل الذي لم يكن يختلف عن شعر باقي الأمم ، فهو مثلاً يذكر هذه بقايع في مقدمته للمحمة جلعاش : (يخضع الشعر لفن خاص من النظم والتأليف فهو يتألف من أبيات قوام كل بيت من مصرعين (الصدر والعجز) وكان موزوناً ولكنه غير مقفى ، فهو بذلك مثل الشعر العبراني واليوناني والروماني) ^(١٧) . ويطلب على أوزان شعر المحمة أن الأسطر الواحد فيها يتألف من أربعة أوتاد كما الأسطر الأتية للماخوذة من خطاب صاحبة الحانة إلى جلعاش مبنية له حيث نشدان الخلود:

صاحبة الحانة

إلى أين تسعى يا جلعاش
فالحياة التي تبغى لن تجد
حينما خلقت الألهة البشرية
قدرت الموت على البشرية
وتعسكت في الحياة بأيديها

ولكن على الرغم من شهرة هذه المحمة درامياً وقدمها واحتوائها على ميثاق ومظاهر مسرحية حوارية ومنعقدة تراجميدية طويلة مشابهة ومقاربة للمعاجة الإغريقية في نصوص اسخيلوس وسوفوكليس ، مثلاً مشهد موت انكيدو وبكاء جلعاش عليه
جلعاش مخاطب شيخ أوروك
اسمعوني أيها الشيبه وأصغوا إلي
من أجل انكيدو، خلى وصاحبي، أبكي وأنوح نواح الشكلى
أنه الفأس التي في جنبي وقوة ساعدي
والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي بدأ عيني
وفرحتي وبهجتي وكسوة عيدي ^(١٨)

إلى آخره: وعلى الرغم من مطالبتها الإنسانية الشمولية لنشئ المشاكل وتطرقها لأصعب العقدة، مثل مشكلة الحياة والموت، وما بعد الموت والخلود، واتشغالها في موضوع حقمية الموت على البشر، وعلى بطلها

جلعاش الذي نشأه من مادة الآلهة الخالدة وثقته الباقي من مادة البشر الفانية، وعلى الرغم من فريق مؤرخي الأدب الذي اعتبرها (أطول وأكمل ملحمة ملحمة حضارات العالم القديم وليس ما يقرب بها أو يضاهيها من أدب الحضارات القديمة قبل الآلامية والأوديسة في الأدب اليوناني) ^(١٩)، فإن شواهد قليلة ومحدودة اعتبرتها أو أشارت إلى كونها مادة درامية يرجع تاريخ تدوينها إلى ما قبل الألف الرابع قبل الميلاد، ولقد كشفت الأبحاث الأسطورية وفن النحت البارز ونصوص تلك الفترة عن مشاهد تمثيلية تصور أجزاء من الملحمة ففي اختتام عصر فجر السلالات (٢٨٠٠ - ٢٤٠٠ ق.م) نشاهد تمثيل بطل وهو يصارع الحيوانات المفترسة وقد عين هذا البطل أنه جلعاش، وختم آخر نقش على صورة بطل يصارع أسدا وفيه كتابة باسم أور جلعاش (أي ، خادم أو صاحب جلعاش) مثلاً أصبحت أعماله ومغامراته مادة للاحم وقصص سومرية وبابلية عديدة، وإن اسمه ورد مع أسماء الملوك السومريين من سلالة مدينة الوركاء الأولى حيث يأتي ترتيب حكمه في سلالة الوركاء الأولى خامس ملك من ملوك تلك السلالة. وبموجب نص طه باقر، أن سلالة مدينة الوركاء الأولى تعتبر السلالة الثانية التي حكمت بعد الطوفان ولقد سيقنتها في الحكم سلالة كيش، هذا بالإضافة إلى أن شخصية جلعاش انتقلت إلى معظم الآداب القديمة أو أن أفعاله وما جاء به من إنجازات نسبت إلى أبطال الأسم الأخرى مثل : هرقل أخيل والأسكندر ذي القرنين والبطل أوديسيوس في الأوديسة والسؤال الذي يمكن طرحه في ضوء انتشار وشيوع للحمة ومغامراتها الكثيرة هو : هل صادف وإن مثلت هذه الملحمة ذائقة الصيت على الملأ ؟ وهل خضعت إلى تعاليم وإلى إشارات اخراجية مثلاً خضعت بقياتي النصوص القديمة الأخرى مثل : رشاء أور، ونزل عشتار إلى العالم السفلي وموت بطل مردوخ ... الخ إلى الجواب الذي يمكن أن نستخلصه لدراستنا لهذا الأمر هو أن الملحمة ظلت في كثير من الأحيان حبسية أسلوبها السرد القصصي الذي يشبه إلى حد كبير طريقة سرد القصص في «ألف ليلة وليلة» وهذا ما جعل بعض أجزاءها تقرأ بكيفية حكواتية في الأعياد والمناسبات أمام الجمهور. ^(٢٠) أما الجزء الآخر الذي اعتمد في مشهدياته على الفعل والمغامرة والقتال، مثل مشهد منازلة جلعاش وصديقه انكيدو في الثور السماوي، ومشهد قضائهم على الوض المراد «مخبايا» إلى آخره من الأحداث انحصرت في النقوش والأختام والباروليفات الختفية البارزة، وما عدا ذلك فإن حضارة وادي الرافدين انحصرت في مظاهرها وميثاقها المسرحية على كل ما هو ديني يتعلق بقصص الآلهة وإشراطاتها على البشر. وهذا ما دعا أغلب الكتاب والمؤرخين والمختصين في مجال الدراما أن يعتبروا الحضارة العراقية القديمة حضارة خالية من الأثر المسرحي للتكامل. وأن وجد هذا الأثر أو تلك الآثار فإنها لا تؤدي إلى وظائف درامية بلغنى الغربي الأفريقي، وفي اعتقادنا أن هذه الآراء قد تأسست في شكلها ومضمونها على كون النشاط الدرامي في الحضارة العراقية القديمة كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالعقيدة الدينية التي لم تحاول يوماً الخروج أو التمتع عليها واستغنائاً ما هو دينوي بدلاً من الديني مثلاً فعل الإغريق . ولكن هذا لا ينفع في نفس الوقت. من أن تلقى نظرة شبه تأملية لبعض مظاهرها الدرامية علنا نصل

الى شي. اذ ليس من الممكن ان يكون العرانيون القدماء بما يمتلكونه من طقوس وإشارات دينية ونصوص درامية قد جعلوا وتجاهلوا حقيقة هذا النوع من الفن.

لقد سجلت لنا الطقوس الدينية مظاهر درامية احتفالية كانت تمارس، في العادة بالمناسبات والأعياد الكبرى، ومن أهم هذه المظاهر:

- قصة الخليفة.
- رأس السنة البابلية
- الزواج المقدس.
- موت وقيام مردوخ.
- هبوط عشتار الى العالم السفلي

لقد كشف الإيمان بأسطورة التكوين عند البابليين عن السبب الذي أدى الى تكرار الاحتفال بأعياد رأس السنة البابلية التي كانت تحتوي على شبه مسرحية تمثلت معظمها في معارك الآلهة ونزاعاتها، لقد كانت تخاض معارك حيوية تشبيلية تذكرنا نوعا ما بطقوس عاشوراء حيث كان يحتفل الآلهي بغياب الآلهة وتموز وغيابه في ظلمات الأرض مثلما تذكرنا طقوس عاشوراء ذاتها باحتفالات وادي الرافدين، بل هناك من يقول ويؤكد على أن عاشوراء كاسم مأخوذ عن ومن اسم عشتار امرأة تموز، فسي عاشوراء ومثلما يقول جعفر الخليلي، في كتاب الموسوم «موسوعة العتبات» (كانت النساء يمشين بشعور منثورة وأوجه مسودة وملابس مزينة يلطمن الخدود ويرولن حزنا على الحبيب الشهيد)^(١٩)، ونساء بابل كن يفعلن نفس الشيء حزنا على هبوط تموز الى العالم السفلي. ولقد اعتبر شهر عاشوراء شهرا مباركا بكونه الشهر الذي تسقط فيه أول قطرة مطر في السنة مثلما يعتبر أيضا الشهر الذي خلق فيه آدم وحواء ومنعت الرسالة للمقدسة لارواح العشرة آلاف رسول. اذن فهو شهر الخصب وفي نفس الوقت شهر الموت والويلاد، ان رأس السنة البابلية تذكرنا بطقوس التعزية في التمازي المعشورية التي كانت تحتوي على الكثير من التشابه التمثيلية والطقوس والوقائع. ولقد كانت تستمر احتفالات رأس السنة البابلية أحد عشر يوما ان السقف الزمني للاحتفال يلقى بنا من جديد في احضان احتفالات عشرة ايام عاشوراء التي كان يحتفل فيها الشيعة من المسلمين باستشهاد الحسين وغيابه عن الارض - يجري خلالها الكثير من الأحداث التشخيصية. لقد كانت تصور هذه الفعاليات التشخيصية اضطرابا وفوضى العالم بعد غياب الآلهة - تحرير الآلهة مردوخ من أسر العالم السفلي - إعادة تمثيل قصة الخليفة، وخلال ذلك يتم تشخيص دور الآلهة «مردوخ» وبينما يقوم إحدى كاهنات المعبد بدور «المرأة» في حين يقوم الشعب بدور الجماهير التي تشارك في المعركة، ولو تفحصنا عن قرب تلك الاحتفالات التي يعود تاريخها الى الالف الثالث قبل الميلاد والتي تكرر سنويا لوجدنا ان هناك أشخاصا يتخصصون ويحكون الآلهة وشخصيات العالم السفلي أي أنهم يجسّدون شخصيات غير شخصيات في الحياة اليومية. ولقد كانت احتفالات رأس السنة البابلية بمثابة احتفال بالزواج المقدس حيث كان الكاهن يقوم بتشخيص دور الآلهة «تموز» مثلما تقوم الكاهنة بأداء دور «عشتار» عند استقبالها «تموز»

ويقوم ممثل دور الآلهة «تموز» (يارتداء بدلة خاصة بهذه المناسبة ويضع على رأسه تاجا، ويقوم أحد الكهنة بتقديمه الى عروسه «عشتار» التي تستقبل بدورها بأجمل ثيابها وأبهى زينتها وأغلى حلتها)^(٢٠).

لقد كانت الغاية من وراء إقامة هذه الاحتفالات السنوية بالنسبة لانتسان العصور القديمة تكمن في تفسيره الخاص للظواهر الطبيعية والحضارية، وهذا التفسير كان مثلما ظل حتى الوقت الحاضر يختلف من حيث المنطق والمفهوم عن تفسيرات الإنسان المعاصر تقول الباحثة Mircea Eliade في هذا الصدد: (إن الإنسان المعاصر يعتبر نفسه حصيلة والتاريخ بينما يعتبر إنسان العصور القديمة نفسه حصيلة أحداث أسطورية ودينية، فالإنسان المعاصر مدين في واقعته الفكرية والمادي الى سلسلة متواملة من المنجزات والأحداث التي وقعت عبر تاريخه الطويل وأسهمت في تطوره العلمي والفني والأدبي، أما إنسان العصور القديمة فقد كان حاضره يرتبط بسلسلة أحداث صنعتها قوى خارقة في البدء، أي ان الأبطال الذين صنعوا تاريخه كانوا آلهة وهو لذلك تاريخ مقدس (...). ولهذا كان منطقيا أن يعيد الإنسان القديم ما حدث في البدء عن طريق إقامة الطقوس، ذلك لأن معرفة الإنسان القديم بالأساطير أي لتاريخه المقدس كان أمرا ضروريا ليس فقط لأنها تعطي تفسيرا لأسرار الكون وعن كيفية وجوده بالذات في الكون وإنما لأنه يستطيع من خلال استذكار الأساطير ومن خلال إعادة وقائعها أن يعيد ما صنعتها الآلهة والأبطال والأجداد في البدء).^(٢١) اذن كان من المنطق أن يعيد ويكرر السومريون والبابليون الوقائع والأحداث التي كانت تحاكي وقائعها لتلك الأزواج الإلهي كل عام فيقوم ممثل الآلهة من البشر كاللك أو الكاهن الأعظم، بتقمص شخصية الزوج الإله بينما تقوم الكاهنة العظمى بدور الزوجة الإلهة. وقد ورد في كتاب الدكتور فاضل عبدالوحد علي، «عشتار ومأساة تموز» أن المراسيم تبدأ بالزواج الذي يعتبر الحدث الرئيسي للاحتفالية، حيث كان يقام في المعبد وتمت اشراف الكهنة ومن أبرز المراسيم التي يذكرها فاضل عبدالوحد علي:

- وصول موكب الملك الى معبد الآلهة - أنا.

- تقديم الملك الى عروسه الكاهنة.

وفي هذا الطقس الذي يعتمد على مبدأ الحيوية والتشبيه، يرتدي الملك بدلة خاصة ويضع على رأسه التاج فيقوم أحد الكهنة بتقديمه الى عروسه الكاهنة. وتستقبل الكاهنة زوجها الملك وهي في أجمل ثيابها وأبهى زينتها وأغلى عليها. وتصف النصوص المسماة لحظة اللقاء هذه قائلا:

(تقتسل العروس بلألهة والصابون وتطيب جسمها بالدهان والطوروفهم باللعنير وتزين عينيها بالكل ثم ترددي الثياب النفيسة وتلبس الأساور والخواتم والقلائد المصنوعة من الذهب والأحجار الكريمة)^(٢٢). بعد ذلك مباشرة، تردد الكاهنة أغنية عاطفية تستنطق فيها «والوصول الجنسي» واعتباره العنصر الأساس الذي تدور حوله عقيدة الخصب، ويذكر الدكتور فاضل عبدالوحد علي في مثالا لهذه الأغنية كانت تنشدتها إحدى الكاهنات في عريشها شو - سن (٢٠٢٨ - ٢٠٣٠ ق.م) رابع ملوك سلاوة أور الثالثة:

تتجسد في الطقوس الشعبية فوضى العالم بعد غياب إله الخلق، حيث يقوم الشعب بتمثيل حالة الحزن والأسى الذي يرافق موت إله الخصب وتدور أحداث هذا الطقوس جميعها في الشارع. في حين تجري أحداث الطقوس الدينية في المعبد، بسرية مطلقة لا يتورع عليها الجمهور العادي ويتم خلالها تمثيل عملية تخلص وتحرير إله مردوخ على يدي ابنه «نايو». إن الاحتفالات البابلية وطقوس الزواج، ومأساة تموز ونزوله إلى العالم السفلي وانبعثه من جديد، وجميع هذه الاشارات أن دلت على شيء فتدل على أن الحضارة العراقية القديمة كانت تحتوي على أنشطة وفعاليات شبيهة مسرحية قوامها المحاكاة والتقليد للكثير من المظاهر والهيئات التمثيلية مثل: محاكاة الآلهة من قبل البشر وتمثيل الفوضى التي تدب في الأرض بعد غياب الآلهة وتصوير الحروب والمعارك بين الآلهة ومكان الاحتفالات خارج أسوار المدينة والطقوس السري لتحرير مردوخ من قبل ابنه، حيث يصاحب ذلك صوتان، الأول يعلق على الأحداث التي تنفذ بشكل إيمائي والأخر يلاقي الرد على شكل مونولوج طويل يأتي على لسان «كاهن» أو «كاهنة». زد على ذلك أن هذه الاحتفالات والطقوس كانت لا تخلو من أشاعة روح الحرب والغناء والرقص على أنغام الآلات الموسيقية البابلية: إن الشيء الوحيد الذي يؤسف له، أن جميع هذه الأنشطة والتسلية ظلت حبيسة نفسها، محصورة بمراسيم وطقوس داخل جدران المعابد والساحات المخصصة للاحتفال، لا تؤدي سوى وظيفة دينية لم تحاول أن تخرج عن إطارها الديني إلى الديني. ولهذا السبب بالذات، تمزق على الكثير من الكتاب والدارسين الحصول على صيغة مسرحية قائمة بحد ذاتها، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، أن مجسدي هذه التسلية المسرحية كانوا يقومون بأداء شخصيات وأحداث مقررة مسبقاً ومعروفة، لذلك أن اهتمامهم لم يكن منصبا على الكيفية التي يمكن أن تقدم فيها الشخصيات، وإنما على الطقوس الديني وما يدور به من فعاليات وأنشطة تحاكي الشعيرة الدينية.

إن ما حدث في حضارة وادي الرافدين يمكن أن ينطبق ويسري على الحضارة الفرعونية التي شهدت هي الأخرى طقوساً شعائرية واحتفالات كرنفالية حركات وخاطبت مثلما قلدت مظاهر دينية كثيرة بلغة شبه مسرحية، إننا لم تكن كذلك. ولقد لجأ الكثير من الدارسين والمهتمين بهذه الحضارة إلى افتراض تمثيلات ومشاهد مسرحية، معتمدين في ذلك على «الدراسات القديمة»، ومن هؤلاء الكتاب نذكر على سبيل المثال «E. Drioton» الذي تمسك لقضية معرفة المصريين بالمرح مثلما تمسكت الكاتبة «ليفون مورونجارت» لقضية المسرح في حضارة وادي الرافدين حيث نشرت هذه الباحثة أكثر من مخطوط ومقال تشير فيها - إننا لم تكن تؤكد - على وجود مسرح ديني سومري^(٢٢)، فهي على سبيل المثال، درست مستويات الخطاب في نصوص «مراثي المدن» وبالذات نص «رثاء أور» الذي كتبه السومريون في نكري منهم التي غالباً ما كانت تعرض للدمار والتخريب على أيدي الغزاة البرابرة المحيطين بهم. ومن ثم قسّمت بتجليل صفات المتحدثين ومصارفهم ومكانتهم الاجتماعية والدينية والالهية. ولقد ذهبت الكاتبة بعيداً في بحثها عندما حاولت أن تعقد مقارنات تطبيعية ما بين دور الجوقة في نص «رثاء أور» وما بين الجوقة في

(أيتها العريس العزيز على قلبي،
ما ألد وصلك حلو كالشهد
لقد أسرني فيها أنا أرقف مرتعشة أمامك،
أيتها العريس ليثك أخذتني إلى غرفة النوم،
أيتها العريس دعني أقبلك
فقبلتني العريزة أحلى من الشهد،
أيتها العريس لقد نلت مني رغبتك
فأخبر أُمي لكي تعطيك ما لذ وطاب،
وأخبر أبي لكي يقدم لك الهدايا،
نفسك... إنني أعرف كيف أين أدخل السرور إلى نفسك!
أيتها العريس تعال ونم في بيتنا حتى الفجر.
قلبك... إنني أعرف أين أدخل السرور إلى قلبك!
أيتها الأسد تعال ونم في بيتنا حتى الفجر.
وأنت ما دمت تحبني
أوسل إليك إن أقبلك
يا سيد الآله يا سيد الحافظ
يا شوب من يا من يدخل السرور إلى قلب أنابيل
أوسل إليك إن أقبلك...»^(٢٣)

ويعد مجيء سادس ملوك سلالة بابل الأولى حمورابي (١٧٩٢ - ١٥٩٥ ق.م) الذي استطاع أن يوحّد القطر في مملكة واحدة بعدما كانت عدة ممالك يحكم فيها جملة سلالات متعاصرة متنازعة، تقود حمورابي بزعمه البلاد بعدما حقق وحدتها السياسية. وعندما صارت بابل تحتل مركز الصدارة السياسية في بلاد وادي الرافدين حل «مردوخ» مكان «تموز»، وهكذا أصبحت في الألف الأولى ق.م طقوس إله الخصب باحتفالات نشأت للكون وأصبحت أعياد رأس السنة تحتوي على فكرة الزواج وقصة الخليفة معاً وصار من أبرز مظاهر هذا الاحتفال السنوي قيام الملك بتمسك شخصية إله «مردوخ» بطل أسطورة التكوين البابلية ومحاربة «كنكو» قائد قوات تيامة والقضاء عليه في مسرحية دينية تجسد وقائع أسطورة التكوين^(٢٤)، مثلما بات الملك يقوم أيضاً بتمثيل شخصية «تموز» إله الخصب وشخصية «أنليل» إله الكون معاً، وهكذا صارت شخصية إله مردوخ تجمع فعالية الخصب وفعالية الكون. وبهذه الكيفية تأسست الطقوس الدرامية للاحتفالات رأس السنة الجديدة، على تمثيل قصة التكوين «موت وقيام مردوخ» حيث كانت تجري الأحداث وفقاً لما جاء في كتاب عشتار ومأساة تموز في بيت «اكيو» وهو مكان خاص للاحتفالات الجماهيرية ويقع خارج أسوار المدينة، ويجري تمثيل هذا الطقوس المسرحي، إن صح التعبير بكيفية.

الكيفية الأولى: شعبية

والكيفية الثانية: دينية خاصة.

الترجيديات الاغريقية عند اسخيلوس وسوفوكليس . ثم لجأت الى تقسيم النص الى أربعة أزمان متتسلسلة.

الزمن الأول . تهدم المدينة في الماضي.

الزمن الثاني : ترميمها في ماض أكثر حداثة.

الزمن الثالث . التعبير عن الالم في الحاضر.

الزمن الرابع . الامنيات المتعلقة بالمستقبل.

ولقد وصل الحال بحماس وإيمان هذه الباحثة الى كتابة سيناريو ختامي استلهمته بكل تأكيد من أحداث النص الدرامي الذي تشير فيه الى إمكانية أن يختم النص المسرحي في بيت شعري ترجحه الجوقة الى الاله فلثة (أيها الاله نانا، مدينتك المرممة تسمى بك الى الابد بأماجدك). وتقول الباحثة في هذا الصدد : (يبدو لي بوضوح أن النص السومري قد مثل وقد مثلته جوقة قابلية الى الانقسام الى فئتين، ورئيس جوقة، في الأرجح، وعازفان على الصولوى يقومان بدور الربة تتجسّد والقدس في التشديد الأخير. وليس بمرغوب في هذه النظرية أن يعتبر التشديد وكأنه عمل ديني، ان لم يكن طقساً من طقوس الدين، وإن يختار المتكلمون من مية المعبد، قارلية والقدس يمكن أن يكونا كاهنة وكاهنة. فمعاً لا ريب فيه أن المجتمع السومري لم يعرف التمييز الذي يحدث في أفكارنا وقيمنا تعانني من أعمال بين الأمور الدنيوية والأمر للقدسة. ويبدو هذا ظاهراً في «مسرحه، كما هو ظاهر في المسرح الاغريقي الذي طالما رجعت اليه في تضاعيف هذا البحث»^(٧٦).

السيناريو الختامي للنص وفقاً لافتراضات الباحثة:

الجوقة

٦٢ - الرؤوس السوداء التي طردت تخر ساجدة تغفر الوجه أمامك!

٦٣ - ميراث المدينة التي قلب عليها سافلها، ذرفت حقاً أمامك.

٦٤ - أيها الاله نانا لتغدو مدينتك المرممة الآن متألقة زاهية من أجلك.

٦٥ - لكن رقيقة الشأن كالنخلة النقية ، فستضي في طريقها أمام عينيك.

٦٦ - أيها الرب رجال مدينتك يعملون إليك عطاياهم.

٦٧ - وهذا الذي يقدم الهدايا سوف يصلي لك.

(يدخل هذا الرجل)

القدس

٦٨ - أيها الاله نانا، يا من تشفق على بلدك.

٦٩ - أيها السيد الاله أشمعيابار، حين أعطف قلبك بكلماتي،

٧٠ - أيها الاله نانا، حر أناسي مدينتك من أثمهم!

الجوقة

٧١ - أنت يا من تنطق بالصلاة، وفي وسعك أن تهدي قلبه!

٧٢ - انظر بعين الرضا هذا الذي يقدم الهدايا والحاشرين من أبناء مدينتك.

٧٣ - أيها الاله نانا، يا من نظرته الرحمة تبهج القلوب.

٧٤ - قلوب هذا الشعب الفاسدة وفي وسعك أن تردّها كلها الى الطهارتي!

٧٥ - قلوب زينة بلدك أي وسعك أن تجعلها طيبة!

الجوقة

٧٦ - أيها الاله نانا، مدينتك المرممة تسمى بك بأماجدا الى الابد.^(٧٧)

لقد حاولت «إيفون روزنجر-تن» أن تبرهن على طول وعرض بحثها على جود ظواهر وتجليات مسرحية في الحضارة العراقية القديمة شأنها شأن «Droton» الذي يرد المسرح المصري الى حوالي ٣٢٠٠ ق.م حيث يشاركه في هذا الرأي العالم الالاباني «Zlatá». وهكذا تختلف الآراء والتقدير حول تاريخ ظهور المسرح سواء في الحضارة العراقية الى المصرية، مثلما تختلف الأساطير وتتضارب حول السبب الذي أدى الى عدم تطورها في كلا الحضارتين اللتين سبقتا، من حيث الزمن والحضارة الاغريقية في شواهدا التمثيلية وطقوسها الجنائزية واحتفالاتها بأعياد الآلهة. ثم ان ارتباطا وانطلاق المسرح الاغريقي من الطقس الديني دفع الكثير من المؤرخين والباحثين الى القول بوجود مسرح عراقي ومصري قديم ولكنه بلاشك كان أقل تطوراً من المسرح الاغريقي نتيجة لفارق الزمن والمرحلة والتاريخ واختلاف مشهدية الظاهرة . ومثلما تقول كتب التاريخ ، ان الانسان قد عاش شطراً كبيراً من حياته بنسج من البدائية في عصر أطلق عليه اسم «عصور ما قبل التاريخ» قبل ان يقفز الى عصر فجر الحضارات. ولقد تحقق ذلك بانتقال سكان وادي الرافدين ووادي النيل من عصور ما قبل التاريخ الى الألف الرابع قبل الميلاد الى حياة الحضارة والمدنية، التي نشأت فيها القوميات الأساسية للحياة كالدولة والنظمة الحكم والكتابة والتدوين والشرائع المدونة والمعارف الى غيرها من العناصر والمقومات التي يمكن الاطلاع عليها بشكل تفصيلي في كتاب دله باقره «مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة»^(٧٨) الذي جاء فيه ان أدب وادي الرافدين لو قورن وقول من أدب الحضارات القديمة الأخرى، فإنه يعتبر الأقدم. لأنه قد تم إبداعه وإزدهاره في اواخر الألف الثالث ق.م وبداية الألف الثاني ق.م. في حين ينسب أدب مصر القديمة الى عصر الامهرامات وهو عصر ازدهار الحضارة الفرعونية وتضجها في الألف الثالث ق.م. وبموجب باقر : (إن المنقوشين الأثرين قد اكتشفوا حديثاً في «اوغاريت» . للندن الكنعانية القديمة أدبا كنعانياً، يرقى تاريخه الى حدود منتصف الألف الثاني ق.م أي الى ما بعد العهد الذي دون فيه أدب وادي الرافدين بأكثر من خمسمائة عام).^(٧٩) وفي كل الأحوال أن كلتا الحضارتين العراقية والمصرية على اختلاف مراحل نشوئهما وتطورهما قد منحتا في النتيجة البشرية مثلما مهدتا لظهور المسرح أكثر بقليل مما مهدت عصور ما قبل التاريخ . ولكن على الرغم من كثرة المعلومات المتوفرة عن تلك الحضارتين القديمتين، لم يستطع الباحثون والمؤرخون الاطمئنان الى تلك المظاهر القديمة حتى بعد إعادة صياغتها ولهذا السبب ظل الشك والريبة يخيمان مثلما يرافقان جميع البحوث التي عالجت موضوع المسرح. في حين يجد الكتاب والباحثون الغربيون ضالّتهم عند الاغريق، في أنشيد الديثورامبوس^(٨٠) التي تعتبر أول أنواع الغناء الذي كان ينظمه الشعراء ويتشددونه في مهرجانات «ديونيسوس» إله الخمر، ولقد تطورت هذه الأنشيد الديثورامبوسية الى أعمال تراجيدية تستلهم النظام الأخلاقي للكون في القرن الخامس ق.م على يد اسخيلوس ويوريبيدس وغيرهما من الكتاب التراجيديين والكوميديين أمثال أرستوفانيس . لكن ميول هؤلاء

الكتاب والمؤرخين إلى هذا الاعتقاد الصارم والجازم الذي ينكر على الشعوب الأخرى معرفتها بالمرح، لا يستطيع أن يؤكدها على أن النشأة الأولى للمرح كانت اغريقية. لأن المرح كفن يخضع للقواعد وأنظمة تتغير وفقا لتغير العصور والحضارات. إذن فهو فن لا يمكن أن يكون وليد اللحظة أو اليهم أو اللبلة، وإنما تكون في البداية من نواة صغيرة نمت وفتحت عند الشعوب البدائية وتغيرت ملامحها وأصولها على مر الأيام والسنين بعدما انتقل الإنسان البدائي إلى عصر الحضارات، حيث المدنية والقانون والعلوم والفن والأدب والمعارف. فالفن في جوهره نتاج حضاري معقد تصنعه الشعوب بتجاربه ومعاشيها لشغتي العناصر والظروف التي تتداخل فيما بينها لكي تعطي للظواهر مدلولاتها. وإذا كان البعض يعتبر المرح اليوناني هو الأكثر انتشارا، وهو الأكثر مصداقية ورسمية من غيره، فلا بد لنا أن نسجل في نفس الوقت أن لكل مجتمع أو حضارة قديمة مسرحها وظواهرها المسرحية التي تتميز عن غيره.

الهوامش:

- ١- جان بوفيني، سوبولوجيا المرح، مطبعة الجامعة باريس ١٩٦٥، صفحة ٤٢.
- ٢- Michel Corvin, Dictionnaire Encyclopedique du Theatre, Boradas, Paris, 1955 - The Encyclopaedia of word theatre, Charle Serbanns, New York, 197.
- ٣- رولان بارت، محاولات نقدية، دار نشر سوي، ١٩٦٤، صفحة ٢٠.
- ٤- Patrice Bavis, Dictionnaire, Editions Sociales, Paris, 1987.
- ٥- المرح يختلف مثلا بـرسل مختلف الأثر المرثية وغير المرثية والمقصود بالأثر المرثية: ما يقتضيه وما تتركه معمارية المرح، الديكورات للألباس المنصوص ولكن تبقى المنصوص على الرسم من ظاهريتها، تتأرجح ما بين الشرطية والظري وغير المرثية لأنها مغلقة في نفس الوقت، على الناس من حيث المفهوم ومفتوحة على الحاضر من حيث البصيرة، وإن كان الانفتاح يبعثه عزيمة التسللات المستمرة. إلا أن المرح المرثية فهي كل ما يحسن الإخراج بشمولية التمثيل، المرحاة وشرائطها، قصور وقبائل، الصورة وانعكاساتها فالمرح في النهاية عبارة عن تنظيم لمجموعة من العناصر.
- ٦- جون بوفيني، المصدر السابق صفحة ٦.
- ٧- ANNE UBERSFELD, L' école du spectacle Editions Sociales, Paris 1970.
- ٨- أرستو فيشر، ضرورة الفن، ميشال كليمان، بيروت، دار الحقيقة، ٣٦
- ٩- رولان، تري: الرقص في أمريكا، ترجمة لورخان ميسر، بيروت، دار البقعة العربية ١٧
- ١٠- شامون تيشيني تاريخ المرح ثلاثة آلاف عام، ترجمة إدريش خشيعة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للثقافة والفنون والنشر، القاهرة ١٩٦٢ ص ١٢.
- ١١- Aristotles Poeties, Oxford, 1909, translated by Ingram By water, chapter vi
- ١٢- الصبح جيسس فريزيير الفصن الذهبي القاعة الهيئية المصرية السائقي والنشر ١٩٧١ ص ١١٤.
- ١٣- LE THEATRE ET SON DOUBLE by Antonin Artaud, 1964 by Editions Gallimard.
- ١٤- م. بيروا، التكوين والآداء في الأغنية البدائية ترجمة عصام الحايبي، مجلة التراث الشعبي (بغداد وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٧) العدد ١٢، ص ١٠٦.
- ١٥- طه باقر، ملحة جلجامش منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية ١٩٧٥، ص ١٢.
- ١٦- ملحة جلجامش نفس المصدر السابق ص ١٠٨.
- ١٧- طه باقر، نفس المصدر السابق انظر البحث المهم للاستاذ «لانزيرج» للنشر في خلاصة أبحاث المستشرقين من جامعة تورون والذين في المؤتمر السابع للنقذ بباريس ١٩٥٨.
- ١٨- تعتبر قائمة الملوك السومرية من الوثائق التاريخية الشهيرة أوردت ذكر الملوك،

وتتضمن القائمة أسماء الملوك في وادي الرافدين منذ أقدم الأزمان حتى نهاية سلالة اسن التي حكمت في الفترة ما بين (٢٠٢٠ - ١٧٩٠ ق. م). يذكر مؤلف قائمة الملوك أن البداية عندما أنزلت الملوكية من السماء كانت الملوكية الأولى في مدينة أريديون في أريوي أصبح الوبد ملكا وحكم ٢٨٨٠ سنة ثم حكم الكار ٣٠٠ سنة ثم يذكر من ملوك هذه السلالة وسنوات حكمهم ملكان حكما ٢٨٨٠ سنة ثم انتقل الحكم من مدينة أريوي إلى مدينة باكتيرا، حين حكمها ملكان لفترة ١٨٠٠ سنة ثم مدينة لاراك التي حكمها ملك واحد ٢٨٠٠ سنة ومن بعدها مدينة شرواك إلى أصبح أوبار توتو ملكا وحكم ٢٨٠٠ سنة ثم بعض ملوك القائمة عد من سبق ذكرهم من الملوك مع عدد سنوات حكمهم الإجمالي فيقول كاتبه خمس من وثمانية ملوك حكما ١٠٠٠ سنة بعد ذكرهم ملشنة البجلة التالية، ثم اكتسح الطوفان البلاد وبعد أن اكتسح الطوفان البلاد نزلت الملوكية ثانية في مدينة كيش، ويتضح من هذا أن الطوفان كان من العواصف التي أعارها المؤرخون القدمون أفعية بارزة بحيث أنهم صنفوا سلالاتهم إلى سلالات حكمت قبل الطوفان وسلالات حكمت بعده.

- ١٩- الدكتور فاضل عبد الواحد علي، الطوفان، جامعة بغداد ١٩٧٥، ص ١٨-١٩.
- ٢٠- جعفر الخطيبي موسوعة العتبات قسم التجن، دار التعارف - بغداد ١٩٦٥، ص ٦٨.
- ٢١- انظر: مجلة سومر للمصدر السابق الدكتور فاضل عبد الواحد علي، عراس الاله توتو ومساكنه في طقس الزواج المقدس والحنن الجماعي، ص ٥٧
- ٢٢- فاضل عبد الواحد علي عشتار ومساكنه توتو - بغداد - دار الحرية ١٩٧٣، ص ١٢١.
- ٢٣- مجلة سومر، نفس المصدر السابق ص ٦٦-٦٧
- ٢٤- جيه - فيرصة التكوين في وادي الرافدين أن لبس الأزياء أسو (المياه العذبة، مذكر) وثيامة (المياه العذبة، مؤنث) كتابا مصدر الوجود وند نتيجته لامتزاجهما ولدت أجيال من الالهة. غير أن الأجيال الجديدة لم تلبث أن اضطرت إلى خوض معركة مصيرية ضد أوبويها بعض أجيالهم عندما اكتشفوا أن لبس ديسر معينة لإبادة الالهة الجديدة بسبب انزعاجه من سلوكها ووضوئها، وقد انتهت الجولة الأولى بانتصار الالهة الجديدة عليه وبمقتله، ولما عرفت روجه ثيامة على الاعتقال أصاب هذه الالهة الغم والاسم فوقها الصرخة العذبة، وبعد الإذخ والرد وقع اختيار الالهة على الاله صومردخ (القومي وبطل أسطورة التكوين في النسخة البابلية) للقيادة الحملة ضد هجوم ثيامة، وهكذا استطاع البطل الاله مريوخ دحر جيوش ثيامة وتمكن من قتلها، وبعدئذ تقول الأسطورة البابلية أنه لنشر جسمها إلى شطرين خلق من أحدهما السماء ومن الآخر الأرض ثم تبع ذلك خلق الإنسان والنبات والحوان والحرف والصناعات) فاضل عبد الواحد علي، مجلة سومر، نفس المصدر السابق، ص ٥٦.
- ٢٥- انظر: ليفون روزنجرانتز، في موضوع مصر دينسي سومي، مجلة سومر للجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢/٨ بغداد.
- ٢٦- مجلة سومر، الفن روزنجرانتز، تعريب فهد عكام، مديرية الآثار العامة، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، الجلد الثامن والعشرون ١٩٧٣ ص ٢٨٤.
- ٢٧- نفس المصدر السابق ص ٢٨.
- ٢٨- مجلة سومر نفس المصدر السابق ص ٢٨٥.
- ٢٩- انظر: طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الطبعة الثانية ١٩٥٥، الجزء الأول الفصل التاسع ص ٢٨.
- ٣٠- طه باقر، ملحة جلجامش، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة ١٩٧٥، ص ٩.
- ٣١- أليوراموس هو أول نوع من أنواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء ويشدون في مهرجانات ديونيسوس، وكان ينشد هذا الشعر في بادئ الأمر بمصاحبة الناس، وكان ينشد موضوعا عن أسطورة الالهة، فيتحدث الشاعر عن ميلاده وتعرض لتفاصيل حياته، ويسف الاضطراب التي ضفت به، وكان يضم إليه مجموعة من الناس يلقيهم بعض الإبيات التي تعني، بالحنن والأتين يرددونها أثناء انشاده للقطعة وكانت هذه الجماعة تكون ما يعرف بالرقعة وكانوا يرددون في خللات ديونيسوس جلود للآعز ليظهروا بظهر السائبة أتماع الاله - الاراديس نيكلو المسرحية العالمية، الجزء الأول، ترجمة عثمان غنم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ١٠

أوديسة السينما ، ستانلي كوبريك : الفن قلعتة الهشة

ريتشارد شيكل*

بداية هناك ما أريد توضيحه، وهو أن ستانلي كوبريك لم يكن بالإنسان، كما ظلت تدعوه الصحافة بشيء من اللامبالاة، بل هو مراوغ إن شئنا القول، أو إنسان يميل للعزلة إن شئنا الدقة، بشكل يتضمن، كما نأمل، فكرة رفضه للضرورات التي تقتضيها الشهرة، وإن هذه الفكرة اختارها عن وعي، ولم تكن هناك شبهة اضطراب للانسحاب إليها.

فقد تملأ فراغا لذلك الصمت المفاجيء، الذي خيم على تلك الحيات التي عاشت معه.

كان كوبريك، كما يُجمع الكل، أحد أفضل من ترافق على العشاء. يبدو مرة صبيانيا في فضوله وسخريته، كما كان يجمع بين التلقائية والثقافة الموسوعية — وتتسزن كفتا فضوله ومعلوماته بشكل متساو. فهو حين يتحدث لناقد سينمائي قد يوصيه بمشاهدة فيلم مبهم فات على الآخر متابعتة. أما حين يلتقي بمخرج يعاني من تأخر جدول تصويره فسيعرض عليه تقديم خدمات الاستوديو التقني المتطور خاصته ليعينه على الانجاز بشكل أسرع. وربما يعرض على أحد مديري الاستوديو الذين في



فالحقيقة أن هذا النسك المزعوم والعزلة الموهومة قد غابا في خضم حضوره المستمر وممارسته لحيوات كثيرة: فهو يتواصل بالهاتف والفاكس والانترنت — بل، وهذا حقيقي، يتواصل بشكل شخصي، إذا تصادف وتواجدت قرب مملكته البريطانية، الضيقة بشكل لا ينكر، حيث اعتزل بنفسه منذ العام ١٩٦١. وكانت هناك رغبة قوية بشكل أكثر من المعتاد للحديث المأخوذ بكوبريك، منذ ذلك الحين وحتى وفاته المفاجئة في سن السبعين يوم ٧ مارس ١٩٩٩، تلك الرغبة التي ما إن تتحقق

(ستانلي كوبريك ١٩٢٨ - ١٩٩٩)

* ناقد سينمائي، مجلة تايم

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩٩ - تونس

المتاحة لنا من هنا نجد العصيان الكوني اليائس الذي يقوم به بومان في أوديسة الفضاء ٢٠٠١ (١٩٦٨)، الذي يقود الى ميلاد ثان له في طفولة كوكبية جديدة. كما نرى الصراع الحكوم عليه بالاخفاق لاصلاح اليكس الأثم في البرقاقة الآلية (١٩٧١). فتفنياتنا ومخططاتنا الاجتماعية لا ترقى أبدا لمستوى المهمة. ولننظر لنهاية (سترنج لاف) . بعد حدوث المعركة الفاصلة الكبرى، ونحن نصفي للانفعالات الكثيرة.. (سنلتقي مرة أخرى، بطريقة ما ...). كوبريك يقول لنا أن علينا أن نبدأ مرة أخرى، ربما في المرحلة الأميبية، إذا كان علينا أن نؤدي المهمة الارتقائية هذه على نحو صحيح.

ورغم ذلك، كان هناك الفن متخللا العمل، تلك القلعة الهشة التي ينصبها البشر في مواجهة الفضاء، إذا استطاع المرء أن يبنئها يحرص كاف. وإذا استطاع الإنسان أن يقص حكايات أخيه الإنسان باللغة العالمية الأكثر شمولية: الصورة كل هذا جعل كوبريك يقدم لنا ٦ أفلام فقط خلال الأعوام الخمسة والثلاثين الماضية، وهي السبب في مرور ٢٠ عاما عندما سال أصدقاه للمرة الأولى، وكنت أنا منهم، أن نقرا قصة أرثر شتينز-لر (قصة حلم) بعين تحويلها - أو امكانية تحويلها - الى فيلم، وهي السبب في أن يستمر التصوير الأساسي للقصة هذه ١٥ شهرا بشكل غير مسبق. ليقدم : عيون مغلقة على اتساعها هذا الفيلم

الذي كاد ينتهي، يعرض أمام نجميه توم كروز وزوجته نيكول كيدمان، ورئيسي وارنر براذرز روبرت دالي وتيري سيميل، قبل ٥ أيام فقط من رحيل كوبريك وقد دفع كوبريك بنفسه الى أقصى الحدود، ورأى سيميل في الفيلم (حاسة الخطر) التي كان كوبريك يعرضها يوما، تلك الحاسة التي خص بها طبيعته خارج الكون المضطرب الذي حاول أن يبتقي - جدارا يعزله عنه - جدارا من المشاكسة، والارادة الصلبة ويحدث شرس وحاسة فنية راقية (١).

عجلة من أمرهم دائما قضاء أمسية يسترجعان فيها الحنين الى البيسبول في قلب نيويورك، وفريق البانكيز الذي يعيشه كوبريك منذ صباه في برونكس. وقد نحد في عبارة (وارن بيتي) أفضل تعبير عن تلك الحيوية التي تتدفق في عروق علاقاته، حينما قال (دائما ما نفترض أن ستاني كان يعرف شيئا لم نعرفه أنت).

وهذا حقيقي وواضح في أكثر من واقعة وفكرة. لكن الأكثر تمايزا في كوبريك هو أنه شيد نموذج أسلوب حياته وطراز عمله وفق مصداقيات قليلة بسيطة ومعترف بها وهي أن عالمنا تحكمه الصدفة، وأن الحياة أقصر مما يجب، وأن الأفلام يجب أن تكون

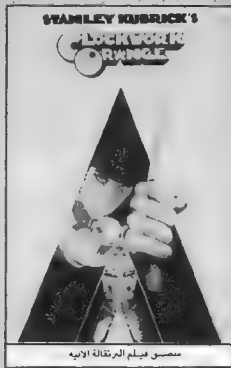
وسيطا مرثيا في الأساس، والفارق بينه وبينتنا هو أنه لم يكن يعتبر تلك مقولات، مجرد مقولات، بل أفعال نسج حياته على منوالها، وبشكل اعتيادي مفرط.

إذا نظرنا الى قضية الصدفة هذه، على سبيل المثال، واستدعينا فيلمه. القتل (١٩٦١) الى الذاكرة، أول أفلامه الحقيقية، السطو المخطط له لحصاد يوم الرهان في سباق الخيل، كنموذج للتخطيط العقلاني الذي يعض بشكل متقن وفجأة وفي اللحظة الأخيرة، تظهر السيدة الحمقاء وكلبها الصغير كثير الذنباح - بشكل يجسد سوء الحظ بطريقة عتيبة - ويلفد كل شيء.

ولنتذكر فيلمه لعام ١٩٦٤:

د سترنج لاف، كم هي رقيقة شخصية البطل تلك، وطبقته، في مواجهة متزنة مع القزح، وكم كانت قلة احتمالاتهم من امكانية وجود شخص مثل الجنرال جاك دي ريبير والافضل من ذلك كله في فيلمه باري ليندون، هذا الشخص الطائش الذي لا يعمل فكره أبدا ليكرس طوق سوء الحظ الذي يلازمه، بل ويطارده دائما، ويوقعه في الختام بنهايته الأكثر حماسة.

وكان كوبريك على العكس منه تماما، تطارده حياة قصيرة ويتصيد فقدان الأمل في أن تنتقل لشكل أفضل حالة البشر المافونة بالفساد أثناء تلك الحياة القصيرة



مبنى فيلم الرقاقة الآلية

ستافلي كوبريك: حرية المخرج السينمائي توازي حرية الروائي

بقدما أكثر من هذا الخوف ، ولو قارنت بينهما لوجدت
الاثارة تعادل الانشطار النووي إذا ما قورنت بالوسيلة
التقليدية التي تعد مجرد فرقة نارية.

● أنت هنا تهضم حق المناهج التعليمية!

○ لم تعلمني المدرسة مطلقا أي شيء ، بل لم أقرأ كتابا
لاستمتع به حتى سنة ١٩.

● معروف اهتمامك باستخدام
تقنيات الصورة ، ربما أكثر من اللغة
الناطقة في الفيلم؟

○ الشاشة السينمائية وسيط سحري ،
بل إن لديها القوة التي تستأثر
بأثارتها في نفس الوقت التي تحمل
عواطف وأمزجة لا يطمح أي شكل فني
آخر بمجاراتها.

● كيف تبدأ بالتحضير لشكل الفيلم
لديك؟

○ لم تواجهني مؤخرا أية أفكار جديدة
خاصة بالفيلم ، تضطرنني للعمل معها
على وجه الخصوص ويكون لها علاقة
بالشكل ، فهذا التحضير السلفي - في
اعتقادي - للشكل لا يثمر من قريب أو
بعيد ، فمفهوم أصيل حقا مع عقلية
أصلية حقيقية لن يتمكننا من العمل في
شكل قديم ، وسيكون عملها شيئا مختلفا بمنتهى البساطة ،
فيما يفكر الآخرون أكثر بكون الشكل نوعا من التقليد
الكلاسيكي ، محاولين العمل في إطاره.

● تخطيت الحدود للغة البصرية السائدة في شريطك
أوديسة القضاء ٢٠٠١.

○ كيف لنا أن نقدر مولييرًا ليوناردو دافنشي لو كان كتب
لوحته : هذه السيدة تبتسم لأنها تخفي عن عاشقها سرا ما.
ربما أعادت هذه الجملة المتلقي / المشاهد الى الواقع ، كذلك
لم أرد أن يحدث ذلك الى فيلم ٢٠٠١.

● كيف تفسر نجاحك ، وهذا الاهتمام باعمالك؟

○ لم أحقق أبدا ما يمكن تسميته بالنجاح الجماهيري مع
فيلم بعينه ، لقد نمت شهرتي ببطء ، اعتقد أنه يمكنك القول
أنني مخرج ناجح ، وذلك إذا ما عينت عدد من يتحدثون عني
بشكل طيب ، لكن أيا من أفلامي لم يحقق استجابة إيجابية
بشكل باهر ، بل إنها أيضا لم تحقق خيوط تجارية.

● لماذا جاءت نهاية اليكس في
البرتقالة الآلية على النحو الذي
شاهدناه : استحالة الإصلاح؟

○ في مغامرات اليكس نوع ما من
الأساطير النفسية سيدج لاوعينا
انطلاقته مع اليكس ، تماما كما ينطلق
هذا اللاوعي ويجد متنفسه في الأحلام ،
من المثير للحنق أن يتم كبت وقهر
اليكس من قبل السلطة بقض النظر عن
ضرورة ذلك كما يراها عقلنا الواعي.

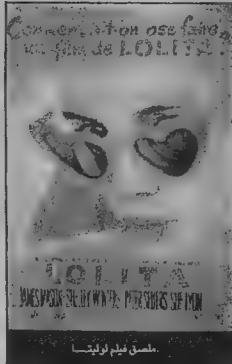
● تحاول دائما تقديم وجهات نظر
مغايرة؟!

○ لا أعتقد أن الكتاب أو الرسامين أو
صانعي الأفلام يقدمون إبداعاتهم لأن
لديهم ما يقولونه على وجه الخصوص ،
إن لديهم ما يشعرون به ، وهم
يعشقون شكلا ما من أشكال الفن ،

ربما الكلمات ، أو رائحة الألوان ، أو أثر ملحة الفيلم الخام
(السيلويد) والصور والعمل مع الممثلين ، لا أعتقد أن هناك
فنانا أصيلا أمليت عليه وجهة نظر ما ، حتى لو اعتقد هو
بذلك.

● الاثارة عبر تقنيات الصورة تأتي في المرتبة الأولى بكل
أعمالك..

○ أعتقد أن أكبر خطأ في مدارسنا هو محاولة تعليم الأطفال
أي شيء باستخدام الخوف كحافز رئيسي. الخوف من
الحصول على علامات الرسوب ، الخوف من البقاء في نفس
الصف.. الخ. أنا أرى أن الاثارة ، أو التشويق ، يمكن أن



ملصق فيلم لوليتا



—مارشال ديس



البرتقالة الزكية

● لم تتناول قضية المخدرات بشكل ما ؟

○ أعتقد أن المخدرات بشكل أساسي ... تهم المشاهد أكثر من الفنان. فوهم التوحد مع العالم ، وتقص أهمية كل ما حولك من موضوعات ، وانتشار السلام وراحة البال .. الخ ، ليست هي الحالة المثالية لأي فنان. فهي تهدي من روح الشخصية المبدعة ، التي يقوم نجاحها على الصراع والصدام وتجاوب الأفكار. إن تجاوز الفنان يجب أن يكون في إطار عمله الخاص ، عليه ألا يقحم أية حدود اصطناعية بينه وبين تيار لاوعيه. أحد الأمور التي جعلتني أقف ضد مادة إل إس دي هو أن من عرفتهم يستخدمونها لديهم جميعا عدم القدرة للتمييز بين الأشياء المثيرة حقاً ، والتي تبدو في كونها الحقيقي أكثر متعة مما هي في الكون الذي يقدمه للمخدر خلال رحلته «الحلوة» ، بل يبدو أنهم يفقدون كلية حاستهم النقدية ولا ينخرطون في أكثر مناطق الحياة تحفيزاً. وربما يكون كل شيء جميلاً ، لكن لا يبدو لهم أن أي شيء جميل.

● ما هي نصيحتك لشباب مخرجي السينما ؟

○ قد يبدو ما أقوله لك عبثياً ، لكن أفضل ما يجب على شباب صناع الفيلم عمله هو أن يمسكوا بألكة التصوير ليصنعوا فيلماً من أي شيء يشاهدونه ، أيا كان.

● بحرية مطلقة ؟

○ يكاد صانع الفيلم يمتلك من الحرية قدر ما لدى الروائي حينما يشتري لنفسه بعض ورق الكتابة.

● لكن عالم الروائي وعالم المخرج مختلفان ؟

○ إذا كان هناك ثمة موضوع يمكن كتابته ، أو حتى مجرد التفكير فيه ، فهو موضوع قابل للتحويل إلى عالم السينما.

● لهذا أخذت أعمالك كلها عن أعمال أدبية. ولكنها قد تنتمي ... بشكل أو بآخر - إلى عالم الصراع ، والحروب ... سواء كانت صراعا بين مجرمين أو جنود!

○ هناك نقطة ضعف لدى المجرمين والفنانين. فكلهما لا يتقبل الحياة كما هي ، من هنا فإن أي قصة تراجيدية يجب أن تكون صراعا مع الأشياء كما هي.

● والجنود ؟

○ المجرم والجندي يشتركان على الأقل في فضيلة كونهما يسعيان ضد أو مع قضية ما في عالم تعلم فيه الناس قبول نوع من اللاشيء ، فهما يضريان سلسلة غير واقعية من المواقف الثابتة ليقيم النظرة لهما - بعين اعتيادية .. من الصعب القول من ينخرط في المؤامرة الكبرى المجرم أو الجندي .. أم نحن (١)

فيلموجرافيا ستانلي كوبريك

■ قبلة القاتل (١٩٥٥).

ثاني أعمال ستانلي كوبريك، وهو معالجة تغتفر الكثير لثيمة العنف في مدينة نيويورك ترتكز على صراع داخل أحد مصانع تماثيل عرض الأزياء. ليس في الفيلم غير الاحساس الحي تجاه البيئة المحيطة، لا أكثر. الانتقالات الخاطفة بين المشاهد ميزت الفيلم على حساب منطقية القصة، وهو هنا أبعد ما يكون عن عمله الثالث: القتل. ستانلي كوبريك كتب السيناريو وقام بالونتاج وصور الفيلم بمساعدة فرانك سيلفر. مدة الفيلم ٧٦ دقيقة (أبيض وأسود).

■ القتل (١٩٥٦).

يعتمد كوبريك في كتابته لسيناريو هذا الفيلم على رواية ليونيد وايت (Clean Break). ويعد من كلاسيكياته المبكرة التي اتخذت بناء غير تقليدي. وإذا كان كوبريك قد أنجز عملين قبل هذا الفيلم، إلا أنه يورخ لبدايته الحقيقية وهو في سن السابعة والعشرين، وتطور القصة حول جريمة سرقة بمضمار سباق، لذا تميز الفيلم بسرعة القطع، وحدة الأسلوب العصبي. مع لمسات هنا وهناك تضي شخصياته. وجمع الفيلم بين رموز هامة في عالم التمثيل - آنذاك - مثل ستيرلنج هايدن، وكولين جري وماري ونرسور. مدة الفيلم ٨٢ دقيقة (أبيض وأسود).

■ طريق المجد (١٩٥٧).

خلال الحرب العالمية الأولى أمر الجنرال الفرنسي (ماكريدي) رجاله بمهمة انتحارية، إلا أنه عند فشلهم اقتاد ثلاثة من هؤلاء الجنود ليجاكوا ويعمدوا بتهمة التخاذل عن أداء الواجب. القصة منحت كوبريك الفرصة ليعبر عن جنون الحرب، الجنون الذي أججت

جنونه السنون. صور كوبريك الفيلم في ألمانيا عن رواية لهغمري كوب. ولا يدين الفيلم الحرب بقدر إدانته للعقلية العسكرية ذاتها. ورغم ما بالفيلم من أداء رائع واخراج متميز إلا أنه لم يحظ بجماهيرية. اشتعل الجدل الذي أثاره الفيلم حول سهولة عمل فيلم ضد العسكرية (في زمن السلام) يقع خلال الحرب العالمية الأولى لا الحرب العالمية الثانية.

حبكة الفيلم تتعالج الهيكل الطبقي داخل الجيش الفرنسي: جنرالات أرسنوقراط في قصورهم الشاسعة التي تغمرها الشمس وجنود الطبقات الكادحة في خنادقهم المظلمة، وبينهما فج يقه الكولونيل

داس (كيرك دوجلاس) للتعاطف مع الجنود، دونما حيلة، وليس عليه سوى إطاعة أوامر القائد الأعلى. حينما يرفض الجنود الدخول في المعركة الميثة، يتم اختيار ثلاثة منهم، ليجاكوا. يتولى داس الدفاع عنهم. إيقاع الفيلم يجعل نبض المخرج.. غصبيه.. وقلقه.. ولا تبرزه الحيلة في اظهار القسوة النظامية التي لا شفاء منها (منع عرض الفيلم في فرنسا عدة سنوات). أنه فيلم غاضب يطال الجيوش كلها.

تأثر كوبريك في هذا الفيلم بشكل كبير بالمخرج ماكس أوفولوس، وببعض المخرجين الروس. وبيدين في تقديمه لمشاهد المعركة لعمليين عن الحرب العالمية الأولى: الحرب ٦٩ (١٩٤٠)، وسيرجنت يورك (١٩٤١) المفاجأة أن كيرك دوجلاس هو

الذي اشترى حقوق القصة من مؤلفها. وأولك لخرج غير مشهور هو كوبريك مهمة تقديمها الى الشاشة الفضية. وقادهما انجازهما في طريق المجد الى تقديم العمل الفذ: سبارتاكوس، في حين تكلف طريق المجد ٩٠٠ ألف دولار، فإن سبارتاكوس قد تكلف ١٢ مليون دولار.

الفيلم تم انتاجه بالأبيض والأسود في ٨٦ دقيقة

■ سبارتاكوس (١٩٦٠).

ربما كان هذا الفيلم أفضل اللامح السينمائية التي تناولتها الشاشة الفضية، والتي توجز قصة تمرد العبيد في روما، في العام ٧٢ ق.م. سبارتاكوس الذي لعب دوره (كيرك دوجلاس) يبدا رحلته من منجم في ليبيا، حيث كان ضمن من اشتراهم صاحب النجم (بيتر أوستينوف)، ويرصد الفيلم قصة حبه وتمرده وعودته للامر مرة أخرى.

الفيلم الذي صور المخرج أنتوني مان بعض مشاهده استكمل ستانلي كوبريك بعدما طرد كيرك دوجلاس منتج الفيلم مان، وكان كوبريك ودوجلاس قد التقيا لأول مرة في فيلم طريق المجد، ورغم عدم قناعة كوبريك للمشروع، لأنه لم يكن موجودا أثناء كتابة السيناريو - هوايته الأثرية - إلا أنه استطاع أن يدخل مراجعاته أثناء التصوير، وبشكل مكثف. وحصل الفيلم بفضل طاقمه الانجليزي على جوائز عديدة. وتكلف آنذاك أكثر من ١٢ مليون دولار.

الفيلم يعتمد على قصة الكاتب هوراد فاست، وكانت المعالجة السينمائية لها من الدتتون ترومبو، أما كيرك دوجلاس الذي اشترى



ستانلي كوبريك



كوبري خلال تصوير فيلمه الأخير

حقوق القصة. فقد أتاح لستانلي كوبريك وعمره ٣١ سنة فقط أن يستكمل هذا الفيلم اللعبي، مع ممثلين كبار مثل لورانس أوليفيه وودي ستروود وشارلز لوتون.

■ لوليتا (١٩٦٢).

بعد صدور رواية لوليتا للكاتب فلاديمير تايوكوف ثارت ضجة حول جرأة تناول قصة حب بين رجل في أواسط العمر وقطة عمرها ١٢ سنة. الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية يجعلها ١٥ سنة، بشكل يزيح عن كامله أكثر ما قيل حول تلك العلاقة. لكن يبقى (لوليتا) محملاً بما يكفي من الفكاهة السوداء. تلعب لوليتا دوراً في مسرحية مدرسية كتبها كاي، وهو كاتب نصوص تليفزيونية، مدمن شراب، جنى ثروة طائلة من أعماله. تكذب لوليتا على مهربت ليتسنى لها قضاء بعض الوقت معه، ينطلقان في رحلة طويلة يحس فيها مهربت بأن ثمة من يتبعهما — وبالفعل كان كاي هناك ينظر اللحظة الاناسية للانفصاف (مستكراً أكثر من مرة، كما فعل في فيلم كوبريك التالي د. سترنج لاف). وعندما يعرض مهربت ولوليتا، يدخلان المستشفى، إلا أنها تهرب في أول فرصة تسنح لها مع كاي، تعود لوليتا بعد سنوات للاتصال بهمبرت، ها هي قد تزوجت بعامل فقير، وهي حامل تحتاج المال من مهربت، ويخبر منها أن كاي هو سبب فقدها لها، فيقول لها أن تعود لكنها ترفض، فيعود ليتنقم من كاي، يجبره على أداء مباراة في تنس الطاولة يقتله بعدها.

ورغم طول الفيلم (ساعتان ونصف الساعة) إلا أن الأحداث المثيرة والمتلاحقة ضمنت شبات الجمهور في المقاعد، وتدرده على شبكات التذاكر بشكل جعل كوبريك يجني ثروة هائلة. وقد عزا كوبريك طول الفيلم إلى إصرار كاتب الرواية على صياغة السيناريو بنفسه بشكل يقرب به منها تماماً. قام بدور مهربت الفنان جيس ماسون بينما لعبت سولوين شخصية لوليتا، وشارك بيتر سيلزرن بدور كاي.

■ د. سترنج لاف (١٩٦٤).

د. سترنج لاف، يحمل اسماً مطولا هو كيف تعلمت ألا أنزعج وأحب القنبلة. عرض الفيلم أثناء حكم الرئيس الأمريكي جونسون، وكان الجمهوريون يدعون أنفسهم للمعركة، وكلا الجانبين ينظر إلى الحرب الباردة بحفظ شرس، فيما بدا العالم كله يتألم على العيش مع مصطلح (الكبح النووي)، والذي يعني أنه إذا لعبت بتقري، فسأرد بالمثل، وبالتالي ستكون معا في عداد الأموات. بل إن البعض كان يرفع شعار (الموت أفضل من اللون الأحمر) نسبة إلى المعسكر الشرقي، وينادي آخرون بالعكس، ولم يكن هناك ثمة خيار محيد.

كانت القنبلة النووية تلقى بظلالها على المسرح السياسي، وكانت بمثابة البقعة الراجحة الأخيرة في لعبة الحياة على الأرض. لذا كانت سخرية كوبريك في الفيلم تضع الآلات تحت رحمة البشر وليس العكس.

ويضم السيناريو الذي كتبه تري ساوثرن بمساعدة كوبريك وبيتر جورج، هذه القصة في كوميديا سوداء تتعاقب فيها الأخطاء، مع بروق خالطة ومميعة من السخريّة حتى أن بعض جمل الحوار أصبحت في القاموس التقني الآن. ويعد مشهد كابية الهاتف بين جوانو والملحق البريطاني، الذي لا يعمل في جيبه عجلات معدنية مناسبة لاستعمال الخط، للاتصال بالبيت الأبيض لانقاد العالم، أحد أفضل مشاهد الفيلم على الإطلاق.

الجزء الوحيد من الفيلم الذي لا يدور بشكل واقعي هو مشاهد غرفة العمليات

الحربية. سترنج لاف الذي قام بدوره الممثل بيتر سيلزرن يصارع يده الآلية التي تسي التصرف، لا يبدو أن الحوار يقودنا نحو شيء، ما وفي مشهد سابق — بالخل الفقرة — نرى طاولات طويلة مغطاة بالجلوى والنخل يقال إن كوبريك قصد إلى انتهاء المشهد بصراع بين النخل. ومن الجليل يقول النقاد روجر إيبرت — أن هذا لم يحدث، إلا هنا المشهد بالذات كان يمكن تقديم ترتيبه بمشهد كامل، بعد أن يمتطي بيكتر القنبلة وهي على الأرض. إلا أن هذا الفيلم لا يزال بعد عقود طويلة يحمل طراجة الفكرة وحداثتها، مع سخرية مفرطة مفتوحة عينها على اتساعها. الفيلم مدته ٩٢ دقيقة، وبسلابيض والأسود. ومع كتابة السيناريو قام ستانلي كوبريك بالانتاج والإخراج أما الأدوار فاستندت إلى بيتر سيلزرن وجورج سي سكوت، وسترنج هابندن، وكيتان وين وسليم بيكتر وتريسي ريد.

■ أوديسا الفضاء ٢٠٠١ (١٩٦٨).

(أفضل أن يعلمني الفضاء طائر واحد من أن أعلم عشرة آلاف نجمة كيف ترقص) كلمات للشاعر كاميجين، وألغته استمتع بفيلم كوبريك أوديسا الفضاء ٢٠٠١، حيث ترقص النجوم ولا تغني الطيور. الفيلم الذي يفشل على المستوى الانساني، لكنه — بشكل خالب — ينبج على المدى الكوني. عالم كوبريك هنا، وصفن الفضاء التي شيدها لتكتشف، هي بلا شك خارج مجال الاهتمام البشري. السفن مصنوعة بشكل متقن، تقامر من كوكب لآخر، وإذا حوصر رجالها داخلها بكان ما فلا ينجون إلا بسطائها. وليعزى الانتاج إلى الآلة، ويبدو أن فريق منتلي كوبريك قد وعى الدرس فهم يشبهون الأحياء، لكنهم بدون عاطفة، كما كانوا مجرد تماثيل شمعية في متحف كوني. الآلات ضرورية لأن الانسان لا حول له ولا قوة في مواجهة هذا الكون. الفيلم بعد ملحمة خيال علمي، يقدمها كوبريك باناسة ودقة ينتجها ويخرجها ويكتب السيناريو لها ليعرض مفاغيع اللعب كلها لكن ما يقوله في النهاية —



بيكون كيرمان ملكة مساميل الاحمره



عبور ملقعة على انساها



ماري ليسون

قادرين على المعاناة (!) فإن كوبريك يبعدنا بخطر عن هؤلاء الضحايا ، حتى لكننا نستمتع بما يجري لهم! إن اليكس هو الوحيد الذي يعاني ، يبكي حتى الموت ليقول لنا كوبريك أن ما فعلناه باليكس هو أسوأ بكثير مما فعله اليكس بالمجتمع. الفيلم مدته ساعتان و١٧ دقيقة بالأولان.

■ باري ليندون (١٩٧٥).

برودة تعصف بأحاسيسنا ، تجربة على التفكير بمسقى في تلك الأنافة الراكدة الكثير من تطورات الفيلم لا نراها على الشاشة ، ويظل الراوي يخبرنا عما سيحدث ، حتى أننا نكون - قبل نهاية الفيلم بسوقت طويل - على علم بأن البطل سيموت قريبا بدون أطفال. وهذه الأخبار لا تسبب لنا كآبة شديدة ، لأن ستانلي كوبريك يدير شخصية بطله رايمان أونيل بما يجعله مجرد حياة صامتة ، حتى لنتمكن من إدراك كيفية حدوث هذه الأمور الجسام دون أن تؤثر في شخصيته. يمثل هذه السلبية. إننا هنا لا نشاهد فيلما لكوبريك (أكثر من ٣ ساعات!) بل إننا نراه وفق الأطار الذي يريدها هو أن نراه من خلالها.

ولذا كان الحاسب الآلي في أوديسا الفضاء ٢٠٠١ هو أكثر شخوصه إنسانية ، وأن فيلم المرتقالة الآلية يظل مفجعا في تقديمه موضوعه العنق ، فهو هنا يريدها أن تفكك موضوعاته وشخوصه كما لو كانت أجزاء آلية ، ومع باري ليندون ، المأخوذ عن رواية - كالعادة - للكاتب ثاكوري ، يقدم كوبريك لنا بطريقة مثالية بحثا حول تلك الثيمة. بطله شاب تعصف به الحوادث ، ولا يتحكم في حياته إلا قليلا. يقع بطريقة محققة في حب مرافقة ، لكنه يفادر الحي فجأة بعد مبارزة ، وبعد انخراطه بشكل ما في الجيش البريطاني يحارب في أوروبا ، حيث للصحرى من كل جانب ، لا يجد للرفقة الطبية ، يتزوج من امرأة ذات ثراء وحسن ثم يحطم عاله لأنه يفترق إلى الشخصية التي تجعله ينجو بنفسه ، وكل ما يحدث بمحض المصادفة. لا توجد أدنى عقلانية منطقية توجب حدوثها. لا نظرية في الحياص ولا شخصية ما تقود البطل نحو حقيقته.

بوضوح - هو أن الإنسان سيذهب يوما عن طوط الآلة ، أو ربما يسحب فيما وراءها بواسطة وعي - قوي - كوني. ليعود سرته الأولى طفلا ، لكنه في هذه الطفولة أكثر تقدما من طفولته الأولى التي عبر عنها بأجيال القردة. الفيلم في بدايته كان قصة قصيرة كتبها كلارك ، تحولت إلى سيناريو رصد له مقرو جولن ماير ٦ ملايين دولار ، لكن الميزانية ظلت ترتفع بشكل جعلت مخاوف كارتة مالية تبدو في الأفق لكن الفيلم الذي تكلف ١٠ ملايين ونصف المليون فقط حصد في شمال أمريكا نحو ١٥ مليون دولار ، ثم نصف هذا المبلغ لاحقا في نسخته المختصرة (١٤١ دقيقة) في ١٩٧٢.

■ البرقالة الآلية (١٩٧١).

يبدو فيلم كوبريك هنا كما لو كان خليطا أعده بإقتان بروفيسور ألماني لكونيديا خيال علمي مع الجنس. الفيلم مأخوذ عن رواية أنتوني بورجيس ١٩٦٢ ، وهي تقدم بمفروض مجتمعا مستقبليا ربما لاواخر السبعينات أو أوائل الثمانينات ، داخل المعسكر الاشتراكي ، المجتمع يشير إلى إنجلترا في الخلفية مع عصابات الراهقين البلية ، ويبدو أنه ما من طريقة لتفريق طاقات هؤلاء الصبية إلا الفئنائيل والجرام.

قائد إحدى هذه العصابات مجرد طالب غائب عن الوعي ، سادته تتمثل في الاستمتاع بالسرقعة ، والاعتصاب والتعصير. بل ويقتل في نهاية المطاف امرأة ، ليقاد بعدها إلى السجن. ليتم هناك تحويله إلى روبرت (إنسان آلي) أخلاقي ، تهاجمه أفكار الجنس والتعفف. رواية بورجيس الساخرة عن مستقبل يفقد فيه البشر قدرتهم على الخيار الأخلاقي ، لكن كوبريك يقدم لنا بطله اليكس (ماكولوم ماكرويل) أكثر حياة من أي شخص آخر في الفيلم ، وأصغر سنا وأكثر جذبية. لذا عندما تأتي نهاية اليكس القوي المستطيل المعادي ، بتحويل تلك الطاقة إلى مخزون داخلي ، لا يبدو الأمر كما لو كان سخرية منا جميعا (كما في الرواية) لكنه ، انتصار تشارك فيه. ونحن نرى أن ضحايا اليكس غير

فيلموجرافيا ستانلي كوبريك

العام	العمل	الانجاز
١٩٥١	يوم المعركة	الإخراج، والمونتاج، والتصوير، والصوت
١٩٥١	بادري الطائر	الإخراج، والمونتاج، والتصوير، والصوت
١٩٥٢	خائفون من البحر	الإخراج، والتصوير
١٩٥٣	خوف ورغبة	الانتاج، والأخراج، والسيناريو بالمشاركة، والمونتاج، والتصوير
١٩٥٥	قبله القاتل	الانتاج، والأخراج، والسيناريو بالمشاركة، القصة، والمونتاج، والتصوير
١٩٥٦	القتل	الأخراج، والسيناريو
١٩٥٧	طريق الجدد	الإخراج، السيناريو
١٩٦٠	سياراتكوس	الإخراج
١٩٦٢	لوليتا	الإخراج
١٩٦٤	د. سترنغ لاف	الانتاج، والأخراج، والسيناريو
	كيف تعلمت ألا أقاتل	
	وأحب القنبلة	
١٩٦٨	٢٠٠١ أوديسا	الانتاج، والأخراج، والسيناريو، والمؤثرات الفضائية
١٩٧١	البرتقالة الآلية	الانتاج، والأخراج، والسيناريو، والصور
	الإضافات	
١٩٧٥	باري ليندون	الانتاج، والأخراج، والسيناريو
١٩٨٠	بريق	الانتاج، والأخراج، والسيناريو بالمشاركة
١٩٨٧	خزائن مليئة بالطلقات	الانتاج، والأخراج، والسيناريو
١٩٩٩	عين منقطة على اتساعها	الانتاج، والأخراج، السيناريو

المصادر:

Time Magazine March 23, 1999. - ١

٢ - الحوار من شهادات للمخرج في الكتب التالية:

The Making of Kubrick's 2001: by Jerome Agel, 1970, Signet.
Stanley Kubrick Directs : Alexander Walker, expanded edition, 1972, Harcourt Brace Jovanovich.

Stanley Kubrick: A Film Odyssey : Gene D. Phillips, 1977, Popular Library.

Kubrick: Inside a Film Artist's Maze : Thomas Allen Nelson, 1982, Indiana University Press.

Kubrick: Michel Ciment, 1983, Holt Reinhart Winston

The Cinema of Stanley Kubrick: Norman Kagan, expanded edition 1991, Continuum.

The Ragman's Son : Kirk Douglas, 1988, Pocket Books.

Filming the future : Pierz Bizony, 1994, Aurum Press: 2001.

Stanley Kubrick: Vincent Lobrutto, 1997, Donald I. Fine Books an imprint of Penguin Books.

Stanley Kubrick: John Baxter, 1997, Carroll and Graf.

٣ - الفيلموجرافيا من إعداد المترجم عن كتابات بولين كايل وليونارد مارتن وروجر أيرت في 97 CINEMANIA guide to Movie And Videos

[للقاء أعدته وترجمته: أشرف أبوإيزيد]

وإذا كان العمل أحد أجمل أفلام كوبريك فليس بسبب توظيفه لعاطفة ما. ولكن سبب تلك الرؤية للشخص من التي تقش في أوراق اللعب مثلما تقش في الزواج، وتخوض مباريات قيمة ولا تبدو أكثر جاذبية إلا في لحظاتها الطفولية. ويرى بعض النقاد أن فيلم باري ليندون ساحر رغم بروتة، يقدم أنموذجاً لصناعة الفيلم بحرفية ومهارة، فيما يجده آخرون مملاً حتى التفاع.

■ خزائن مليئة بالطلقات (١٩٨٧).

يبدو الفيلم كما لو كان كتاباً للقصة القصيرة، أكثر من كونه رواية، حتى أن هناك فقرات منه قائمة بذاتها، وبعضها الآخر تحفة فنية لا يعوزها أن تكون ضمن الفيلم، في حين تبدو أجزاء أخرى كما لو أنها وجدت بالصدفة في أسفل أدراج مكتب كاتب السيناريو!

يبدو الفيلم غريب الشكل، من رجل مثل ستانلي كوبريك بدقق في مامته بشكل تعسفي، والفيلم الذي يتناول حرب فيتنام تم تصويره داخلها وخارجها في إنجلترا. وأنا قائل أنه أفضل أفلام الحرب شكلاً في التصوير الداخلي والخارجي فليس هذا بكتير، بعد بعض الواقعية في أفلام Apoca Lypse Now!, Platoon ومصادم الغزلان بينما تبدو مشاهد الأخيرة أقرب إلى أفلام الحرب العالمية الثانية المصورة في هوليفود. حيث نرى نفس المشاهد في زوايا مختلفة، لنكتشف بعد مشاهدتنا للفيلم رأينا الخاص في فيتنام كوبريك.

■ بريق (١٩٨٠).

كعادته، يأخذ كوبريك قصص أفلامه من روايات منشورة، ويختار هذه المرة رواية مرعبة لكاتب هذه النوعية من هوليفود: ستيفن كنج. يلعب داني لويدي دور صبي في الخامسة متعريه مخاوف من أن يقوم والده (جاك نيكولسون) بأذى والدته (شيللي دوفال) والاب الذي يختار فندقاً في كولورادو، بمنظلة تلجئة منزلة ليتسنى له الكتابة، يأخذ معه أسرته ليعني بها... لكنه يصاب بالجنون بشكل يؤكد مخاوف الصبي.

ورغم افتتاحية الفيلم المرتبة، والشهرة التي حققتها الرواية كأكثر الكتب مبيعاً حينها، ووجود ممثل - يوهنية نيكولسون، فإن كوبريك تغاضى عن ذلك كله، وبات يوظف شخصياته لتصب في صورة ميتافيزيقية عن أودية الشر. ويقول لنا أن الإنسان قاتل بطبيعته، وبعد ساعة من الفيلم يستسلم أداء نيكولسون لتكنولوجيا المخرج، فيستكمل الفيلم روبيوتى... فيما يصبح أداء دوفال أقوى... بل يبدو كما لو كانت لوحة لوبريلياني وبعد حذف مشاهد مطولة جعل كوبريك فيلمه في ١٢٢ دقيقة..

وإذا كانت مشاهد الفيلم الأولى تقدم أكثر مما تقدمه النهاية، فإن المشاهد الأخرى تقدم تلك الثانية: الحرب / الجنس، بشكل مؤكد. بل هي توازي ما بين الحرب الشخصية والمهام في ميدان القتال.

أخذ سيناريو الفيلم من قصة جوستاف هاسفورد (The Short Timess) ويبيع الفيلم أمناً للنص المكتوب بشكل متوازن. والفيلم مدته ١٦٦ دقيقة بالألوان (٣)



طفولة سينمائية

مرام المصري*

محركين رؤوسنا ولا يعينوننا خارجين منها بأنوف معصورة وعيون ملتجة

أما سينما «الأمير» و «الأهرام» فهما المختصتان بالأفلام الأجنبية التي تصل متأخرة وكأنها تأتي مشيا على الأقدام من أمريكا وأوروبا. وتبقى سينما «أوغاريت» للأفلام العربية أي المصرية حتى أن البعض يظن أنه إذا تحدث بالمصرية تحدث باللغة العربية الكلاسيكية أو الفصحى. كانت هناك أوقات وأيام خاصة للنساء فقط، ممنوع دخول الرجال تكتب على لافتة بخط عريض توضع على مدخل السينما، يقف قربها رجال مفتولو العضلات والشوارب لمنع الشواذب الذكورية من الدخول على وجوههم فخر خفي لكونهم حماة حريم المدينة السواتي لم يكن باستطاعتهم الدخول بدون كل الضمانات السابقة.

في حصة النساء تصبح الصالة حماما ذا أبخرة مفعرة مليئة بكائنات تتحرك بخفة وسرعة ويصخب الأطفال الذين يركضون والرضع الذين يدايعون ويولولون والذين فجأة يصمتون عندما تضاء الشاشة وكان على أمهاتهم هبطت أثناء أمهاتهم يرضعونها بينما تجلم هي أن تكون نادية لطفي أو هند رستم أو سعاد حسني وإن تحب، وإن تسوق سيارة وإن يأتيتها رجلها ببانقة ورد ولم لا، أن تسكن في قصر مليء بالخدم والحشم وأحلام وأحلام تراودها وهي تنتظر لفيلم فريد الأطرش وفريد شوقي وحش الشاشة وعبد الحليم حافظ العنديل الأسمر وأبيه الذي فوق الشجرة.

ومع هذا للذهاب إلى السينما كنت بحاجة دائما لمن يصطحبني فالفئة لا تتخلل لوحدها حتى لو وق بها أهلها، ثم من يضمن عندما تطفأ الأنواء

في مدينة مثل مدينة اللاذقية، كل صالات السينما موجودة في المتنصف.

ولأن الشوارع تسمى بأشهر شيء بها، فسينما «دنيا» تقع في شارع سينما «دنيا». تحتها بضمسين خطوة «الأهرام» ليتحول الشارع الهابط إلى اليوم كلسان رجل نائم، بصورة غير مفاجئة إلى شارع سينما «الأهرام»، مقابلها سينما «الأمير» التي سميت فيما بعد «الكندي» تحتها صالنتان أخريان لم أعد أذكر اسميهما ربما أو حتما «شهرزاد» لكون شهرزاد أول سينما خيالية ثم سينما. يا الله بدأت ذاكرتي تخونني أيضا؟

في شارع السلافة المتصلب مع شارع سينما «دنيا». توجد سينما اللاذقية قرب بوطة جعارة المشهورة أيضا حيث عندما أرسل رسالة لصديقتي الدكتورة أكتب على الظرف قرب سينما اللاذقية بعد بوطة جعارة.

سينما «أوغاريت» التي بنيت بعدها بكثير والتي كانت كبيرة ونظيفة في الأسابيع الأولى.

كما توجد سينما «ستانا» وسينما هوائية أخرى لا أعرف اسمها ولم أعرفه يوما، لم يكن ذلك مهما.

لكل صالنة من الصالات اختصاصها وروادها. سينما اللاذقية متخصصة بالأفلام الهندية... هناك جرفنا الأدمع أنهارا واستطعنا أن ننظر لقبيلات العصفافير في حضرة أمهاتنا. غنينا أغاني «شاجي كانيوره» وتدرجنا السلالم الرقصين حتى ازرققت أجسادنا ونحن نغني «كاهي ماهي جنكلكي هي»... «أبابا سو كوسوكو» ظانين أننا نعلمنا الهندية

★ شاعرة عربية تعيش في باريس

العدد التاسع عشر - يوليو 1999 - نهض

لتصمتني! وكان هو مع صديق له جلسا وراءنا.. لم أعد أذكر اسم الفيلم كل ما أذكره هو أنه كان يشد شعري مع كل قبلة تظهر على الشاشة مؤشرا بأنها لي. سرعان ما تتحول الشاشة الكبيرة لوجهي ووجهه ويختفي كل الحاضرين والممثلين.. كان يشده لدرجة مؤلة علامة على قوة الفيلما العديدة التي رأيناها ولم نذقها والتي لسبب غامض متحتني الدوخة!

كنت ولا أزال متفرجة مثالية.. أعيش القصة حتى الظفر كنساء سينما «وغاريت».. أبكي وأضحك أتالم وأغضب وأصفق بحماس مع تصفيق الصالة عديم يأتي البطل لينقذ البطلة وأتعذب ويفسد يومي لعدم رؤيتي للنهاية السعيدة التي رجوتها!

السينما هذه الشاشة الكبيرة العالية التي تهين عليك وأنت بعينون صغيرة وبتأريخك الانساني تحت اقدامها محكوم عليك وباختيارك طيعا.. الا تتحرك فالذي يجلس وراءك يتأفف بل يقاتلك ان كان راسك أطول من عينيه أو ان نبتت بكلمة لا بد ان تخضع لسلطانها لسحرها تصبح شاهدا لجريمة ولا تستطيع التدخل... يتعنونك على أسرار كبيرة ولا تستطيع البوح بها.. وكل الحوادث تعبر وأنت توافق.. أو ترفض ولكنك.. تخضع إلا في حالات نادرة تخرج من منتصف الفيلم نادما على التذكرة التي دفعته.

ما تقدمه السينما.. السينما العظيمة لا يقدر بثمن هي الفن في كل وجوه حضارة فنون متعددة سواء شعرا، موسيقى رسما تصويرا و... كل ما هناك مما لا يخفى على أي أحد منا من تعاريف لها.

أدين لها بمشاعسر.. بقهقهات عالية وببكاء وبأفكار وكلام أول رسالة حب استلمتها كانت مقطعا من مشهد لفيلم اجنيي يقول بها الممثل محبوبته «بأنه سيحبها للأبد وبأن ما جمعه الله لا يفرقه انسان» وكم صدقت.

السينما وتذكراتي عنها وفيها.. لقاءاتي الغرامية، وما علمتني من طرق للتقبل التي كنت أضع فيها كل حاجتي وحرمانتي ومازالت.

السينما لم تعلمني أنا فقط بل علمت كلا منا أشياء وأشياء في وعينا وفي لواعبنا.. كيف نتصرف.. كيف نأكل.. وكيف نمارس لعبة الحب.. وكيف تلعب دورنا الخاص في سينما الحياة.

الصورتان - سعاد حسني، كيم نوفاك، احدى نجومات سينما الخمسينات



بأنها لن تهرب للقاء شاب تحت سلم من بناية خالية أو في حارة نائية حيث لا أحد يعرفها.

في ذلك الحين لم يكن يوجد مكان خاص بالفلكيات عدا شرفات بيوتهن أو شيابيكها.. السينما ومسبح جورج أي نادي نقابة المعلمين الذي خصص ساعتين من صخوره الثمينة لهن من الساعة الثامنة إلى العاشرة والنصف صيفا وصباحا. عليهم الاستيقاظ باكرا وارتداء ملابسهن بعجلة للخروج لأن الرجال القابعين وراء الباب الرئيسي يتلصصون على أجسادهن نصف العارية يطمسون بفروج حورية من البحر وقد وقع عنها ليها بلجل جانبي المياه والتمني والدعوات التي حتما كانت صادقة.

لا بد أن هذه الساعات الطويلة أمام الشاطيء ومرافقة أطراف النساء تشكل لأكثرهن أجمل فيلم وخاصة للعساكر الذين كانوا يملؤون مداخل السينما أيام عطلتهم ليفتوا الحرام بالحلم

والبرؤية ولماذا لا إذا استطاعوا أن يلمسوا ثوب امرأة أو يدها في الزحمة!!

وتبقى صالة السينما المكان الوحيد الذي يجمع في حصته العمومي، الرجال والنساء كما كورنيش البحر في أيام الصيف ولكن للأسف حتى هذه النعمة قد اختفت بهد بعض دور السينما وبعضها الآخر لم يعد أحد يزوره سيكر جيل دون أن يعرف سحر هذه الشاشة.. لن يدق قلبه بمغامراتها وبمراسيها ولن يصيح لديه ذكريات عنها وفيها وإليها!!

آه السينما هذه الصالة الممتعة والمضيئة

أتذكر اضطرابي في ذك المشي المنقط بعينون صفراء تقود خطوتي المترددة على درج لا يشبه درج بيتي والذي يبدو لي طويلا وغامضا أمام نظرات الناس الفاحصة فيأي قدم على أن أمشي لتصبح خطواتي مستقيمة ومتناسعة مع حركة زراعي اللتين لم أكن أعرف أيضا تحريكهما فتتلاقى زراعي اليمنى مع ساقاي اليمنى واليسرى مع اليسرى لبرهة حتى أستعيد هدوني.

كان علي أن أعد العشرة ولزلت أعدةا لأواجه ذلك الخوف البارد أو أي خوف آخر.

السينما هذه الصالة المضيئة والممتعة..

أتذكر عندما ضربت موعدا مع شاب في سينما الأهرام دخلت مع صديقتي الشاهدة المحلفة التي كانت باستطاعتها الحلف على القرآن

في ألوانها يجد العالم براءته الأولى حوار مع الفنانة الجزائرية باية محيي الدين

ترجمة وتقديم:
جمال الدين طالب*

تعتبر الرسامة الجزائرية باية محيي الدين التي رحلت في ٩ تشرين الثاني ١٩٩٨ واحدة من الأسماء المتميزة في الفن التشكيلي، ليس في الجزائر والوطن العربي فحسب بل في العالم. كانت باية قد استطاعت أن تلقف فجأة إلى مشهد الفن التشكيلي العالمي وتحمل مكانة لافتة وهي لم تزل مرافقة في السادسة عشرة من العمر. كان ذلك سنة ١٩٤٧ بمعرضها الأول بقاعة ماغ بباريس. باية خلخلت قضاء فن الرسم (المطلبن منذ عصر النهضة الأوروبية) بريشتها العفوية الزاهية والباهرة بألوانها. لقد هزت لوحاتها المائية الوسط الثقافي والفني بباريس آنذاك، يتقدمه زعيم السرياليين الشاعر أندري بروتون وفنانون مرموقون من أمثال بيكاسو وماتيس.

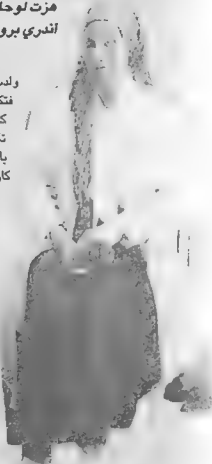
ولدت باية محيي الدين في ١٢ (ديسمبر) ١٩٣١ بـرج الكيفاس وقد فقدت والديها مبكرا وهي في الخامسة فتكفلت بربيتها جدتها عندما بلغت العاشرة تبتنها سيدة فرنسية تدعى مارحريت كامينا، وهي رسامة، كانت تشتغل على التحرير كما كان زوجها الانجليزي رساما كذلك. تأثرت الصغيرة باية بهذا الجو الفني، فكانت ترسم خلسة من والديها بالتبني، إلى أن اكتشفتها أمها بالتبني (مارجريت) فأصبحت توفر لها كل ضروريات الرسم وتحثها عليه. كان واضحا منذ البداية أن اسم باية (نسبة إلى «باي»، وهو لقب تركي على غرار باشا، خاص بحكام الولايات أيام الحكم العثماني للجزائر) كان سيكون مواتيا لها. فمن أول انزلاقات فرشاتها البرية كانت تعمل بوادر أن تكون «باية» الرسم الجزائري.

في ١٩٤٧ جاء «ماغ» إلى الجزائر والتقى بالرسام جون بايريسيك الذي سبق أن عرض له بقاعة الباريسية. فعرفه بايريسيك على رسومات باية التي كانت قد أهدتها له أمها بالتبني، فأنبهر «ماغ» لأعمال باية. وقام بتنظيم أول معرض بقاعته لأعمال باية وكانت تبلغ السادسة عشرة آنذاك.

وقد حقق المعرض نجاحا كبيرا وأثار إعجاب وإنهيار جمهور فني عارف ومتنوق في قلب ثقافي كبير كباريس آنذاك. ومن الأسماء الكثيرة التي كتبت عن معرض باية وعبرت عن انهيارها به آنذاك نجد مثلا أندريه بروتون، وبرك، وماتيس وبيكاسو.

إلى جانب الرسم اشتغلت باية على الطين وأنجزت العديد من الأعمال الفخارية. وقد كان معملها يقع إلى جانب معمل بيكاسو، الذي قضت معه شهرا كاملا سنة ١٩٤٨ بمنطقة مادورا بباريس.

في سنة ١٩٥٣ قامت عائلة باية الجزائرية بتزويجها من الحاج محفوظ الذي كان يكبرها بعدة سنوات. فانتقلت باية إلى العيش مع زوجها الفنان الموسيقي الأندلسي، بمدينة البليدة (تبعد خمسين كيلومترا عن الجزائر العاصمة). ما يقارب عشر سنوات توقفت باية عن الرسم وتفرغت لرعاية زوجها وأولاده. ولم تعد للرسم إلا بعد سنة ١٩٦١. ومنذ ذلك التاريخ لم تتوقف باية عن الإبداع إلا عند رحيلها في ٩ تشرين الثاني ١٩٩٨. إذا كان هناك جانب يجب أن نهمله عندما نتحدث عن الفنانة الراحلة، هو أن الظروف العائلية لم تساعد (باية محيي الدين) للحفاظ على قوة انطلاقها الفنية منذ معرضها الأول وإذا قارنا تميز أعمالها بعدد



★ شاعر وترجم من الحرائر



عملي. أحب ما كنت أقوم به وقرر تنظيم معرض لي. كان ذا عام ١٩٤٧. ومن ذلك الوقت لم ألتوقف عن الرسم.

لم تأتشر بأي فنان... بل بالعكس اعتقد أنه ذ الاقتباس عن أعمال!

لست أدري إن كنت تأثرت بفنان ما أو أسلوب تعبير معين (..) أنا جذ حساسة حقاً، أحس بالأشياء برفافة. ثم إنني عشت في منزل رائع. مارجريت كانت تعرف كل الكتاب.. لك عندما تكون شاباً لا تنتقيها ونجد أن كل شيء عادي.. فكملاً، في معرضي الأول، كان هناك براك وأشخاص آخرون مهمون، لكن بالنسبة لي كان ذلك عادياً، منطقياً.. لم أنتبه؟ فيما بعد قلت: لقد عرفت أشخاصاً على قدر من القيمة ولا استند من ذلك.

لهذا اعتقد أنني لم أتعرض إلى أي تأثير.

كنت أعيش في منزل مليء بالأزهار: أخذت مارجريت كائنات تلك محلاً للزهور والجزارات العاصفة. وكان الجميع يمشي الزهور وكانت موجودة في كل مكان بالمنزل. كان هناك أبهى كثير من الأشياء الجميلة.. هكذا كان الجو والمحيط العام الذي أعيش فيه.

في بيت أمي كانت هناك أعمال لبراك، ماتيس، وهم رسومات أحبها، تهوذي يعشق، لكن لست أدري هل يمكن القول أنني تأثرت بها. اعتقد أنني لا أحب الاقتباس، بل بالعكس اعتقد أنه تم الاقتباس عني، عن الوانني مثلاً. فهناك رسامون لم يكونوا يستعملون الورد الهندي أصبحوا يستعملونه، في حين أن الورد الهندي والأزرق الفيروزي هي ألوان «بابية» كانت حاضرة في رسوماتي منذ البداية. أنها ألوان أعشقها.

(...) هي ألوان ربما استلهمتها من نساء منطقة القبائل

المعارض التي خصصت لها طيلة مشوارها، لاحظنا أن هناك تقصيراً كبيراً. كما أن القيمة الفنية لأعمالها لم تلق المقابل المادي المشروع والمستقيم مقارنة بما يحدث في سوق الفن العالمي.

... ولكن فوق كل شيء، يبقى لبابة مجد ألوانها الساحرة.

بابية محبي الدين في حديث الفن والحياة* ، معرضي الأول كان بقاعة «ماغ» الشهيرة ببباريس ... وأنا في السادسة عشرة

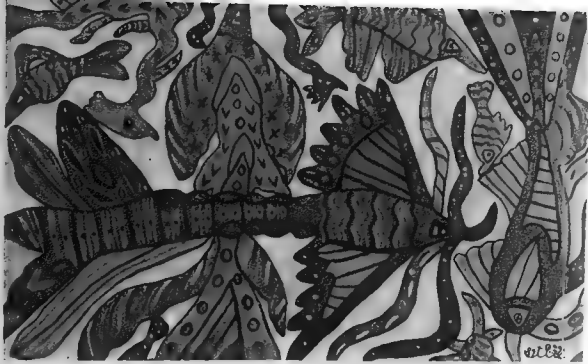
بدأت الرسم وأنا في مقتبل العمر، بدأت عند مارجريت، أمي بالتيني، فقدت والدي مبكراً. أخذت أرسّم لأن مارجريت كانت ترسم: كانت تقوم بمنمنمات وبالرسم على الحرير، وكانت متزوجة من رسام إنجليزي مختص في البورتريه. لقد كانت تقوم بمنمنمات بنباء، أزهار، عصافير... في المساء كنت أنظر إليها وهي تعمل في أحد الأيام، وهي لم تكن موجودة، أخذت الفرشاة وانطلقت في الرسم بدأت أولاً الاستلهم من المجلات التي كانت تصلنا إلى المنزل والموجة إلى الأطفال.

هكذا رسمت أولى لوحاتي.. بعدها، أعطتني مارجريت فرشاة، وأقلاماً.. وكانت تذهب إلى العمل وتركتني أشتغل. الرسم كان يمتعني، كنت أرسّم كل ما يمر ببالي، كنت أخفي رسوماتي في كل مكان: تحت الأسرة، تحت المقاعد... وعندما تعود مارجريت، أنطق في الضحك كانت تقول لي «ماذا فعلت اليوم يا بابية؟ هل اشتقلت؟ هل رسمت». كانت تجلس أرضاً وتشاهد كل الرسومات وتشجّعني على المواصلة. هكذا بدأت الرسم.

في يوم.. وكنت أبلغ السادسة عشرة، زار ماغ أحد أصدقائه مارجريت الذي أهدته رسوماتي فطلب ماغ التعرف علي وعلى

«كلما نشرت أو أروا
سأية أشعر أن العالم
يفتح أمامي
مرات الأولى.
حور بينوري (كاتبة
فلسطينية)

«من أين تأتي بابية بحس
أروع هذا سفرها
كمؤلفة حكايات
وشاعرة؟ (فدتييب
مثل بيكاسو) (أنا لا
أحدث أبداً)
حيلاي قديم (رسام
جزائري).



ولوحاتها دعوة دائمة للسفر في أرجاء عالم مقلل ملؤه الصفاة
كانه خزان من القصص المدهشة
عاش يرشك غروب مستنور
منصهر أسطورية وأما
الكتابة حيث من شفاف جيب
بشمسها أشعة مستنيرة
وعينها مشرقة شديدة
عربية مفرحة حربية بالأسود
شده حبة حبة حبة
الكتابة حبة حبة حبة
الوحدة مثل يلمس الشربة لم
نبتت الامتصاص و حسم
عصفه بمجموعة شجر أنوب
نبتة حبة حبة حبة
الضخمي شدي يزار
صفت

رسم بداية في رسم عطية ، رسم
مفرد حيث شدة من صفة
وهو أنه لا يهتبط بالو
شأن به المصداق من صفة
رسمه ما شبيهة فلهذا سره
شريع حات ومهرمت منه
أولاً في غراب لا تفس فيها
عصفه أسطورية أن صفة
أشبه
رسم بداية في رسم عطية ، رسم
مفرد حيث شدة من صفة
وهو أنه لا يهتبط بالو
شأن به المصداق من صفة
رسمه ما شبيهة فلهذا سره
شريع حات ومهرمت منه
أولاً في غراب لا تفس فيها
عصفه أسطورية أن صفة
أشبه
رسم بداية في رسم عطية ، رسم
مفرد حيث شدة من صفة
وهو أنه لا يهتبط بالو
شأن به المصداق من صفة
رسمه ما شبيهة فلهذا سره
شريع حات ومهرمت منه
أولاً في غراب لا تفس فيها
عصفه أسطورية أن صفة
أشبه

ضرورة بالنسبة لي عندما لا أرسم أحيانا
لعدة أيام، فإن ذلك ينقصني ويجب أن
أعود إليه.
(..) رغم ذلك فقد توقفت عن الرسم عندما
تزوجت، توقفت سنة ١٩٥٣ ولم أعد إلا
سنة ١٩٦٦، عندما تنزوج يصبح الأمر
مختلفا. لما دخلت إلى بيت زوجي، كان
الأمر صعبا نوعا ما أن أوصل العمل داخل
هذا المحيط، ثم لم يكن لدي اتصال بالعالم
الخارجي. كنت داخل المنزل ومن الترتيب
على البقاء داخله، فلماذا إذن الرسم؟ كنت
مضطربة العزيمة.. لم أعد للرسم إلا سنة
١٩٦٦، عندما اشترى المتحف الوطني
الجزائري لوحاتي القديمة، بعض لوحاتي
كانت بفريسا والمتحف استرجعها من عند
ماخ، أصدقاء جدد يقربون، آل ميزونزال
هم الذين دفعوني؛ لماذا لا تعودين؟ كنت
أرد أنه ليست أدري وأنتي فقدت الأمل وأن
كل شيء انتهى... كنت أشعر مثقالا نشعر
عندما نقع أبنا ونعتقد أن كل شيء انتهى.
لقد كانوا يصرون ويشجعونني، كانوا
يقفون لي وفي أحد الأيام قررت زيارتهم
بالجزائر العاصمة - (كانت تقيم بمدينة
البلدية التي تبعد خمسين كيلومترا عن
العاصمة) - ثم تحدثت مع زوجي فكان
موافقا على عودتي..

هذه القطع مترجمة من الحوار الذي أجرته مع
بلاية محيي الدين الكاتبية الجزائرية دليلا
موسلي.

عمر جدي سهل. بداية ليس لي مكان محدد للرسم. أرسم فوق
طاولة المطبخ أو فوق طاولة قاعة الأكل بالنسبة للرسومات الكبيرة.
أضع ورقتي وأرسم بالقلم، إذا كانت هناك امرأة، أبدا برسمها ثم
أرسم الأدوات أو مزهرية أو على حسب اللوحة. أبدا عموما بالمرأة،
ثم يأتي الباقي، المرأة هي المركز، الباقي يأخذ مكانه حولها. إذا
كانت آلات بمفردها، أبدا بها ثم أرسم الأشياء الأخرى. في مرحلة
ثانية أهتم بالألوان: ألوان الفساتين أولا ثم لون الشعر. إذا وضعت
خمارا على الرأس، ألون الخمار ثم الفستان.
(...) لقد جربت القماش ولكن التجربة لم تكن ناجحة. بالنسبة لي
الأمر مختلف فليس لدي المتعة المألوفة للاشتغال على القماشه عكس
الورق. القماشه بالنسبة لي أصعب، أشعر أن فراشاتي لا تنزلق عليها.
لقد حاولت الاشتغال عليها وأنا شابة لكنني توقفت. وقمت بتجربة
أخرى، لكنني توقفت من جديد، على الورق وبالرسم المائي أشعر أكثر
بالحرية، رغم أنه أكثر نعومة من الزيت حيث يجب الانتظار حتى
يجف، فمثلا إذا وضعت نقطة يجب الانتظار حتى تجف لاحاطتها
بشيء آخر، هذا الشكل لا تصادفه مع الماء، حيث أنا أكثر حرية على
الورق.
(..) العصفافير حاضرة بكثرة في أعمالني أعشقها. كانت
هناك عصفافير في المنزل. أعشق أيضا الفراشات، التي كنت أراها
عند بعض أصدقائنا الذين يقومون بجمع فراشات من مختلف
الألوان.
(..) أما الآلات الموسيقية فقد بدأت وضعها في رسوماتي سنة
(١٩٦١)، أي سنوات قليلة بعد زواجي من الحاج محفوظ الذي كان
موسيقي. لقد تزوجت سنة ١٩٥٣.. وعندما دخلت البيت وجدت فيه
آلات موسيقية في كل مكان وحياتي وسط هذه الآلات أثرت علي. وقد
كانت حقا متوافقة مع عالمي. ثم أنا أحب للوسيقى، الاندلسية،
العصرية.
توقفت عن الرسم لمدة لعامتي سنوات فكتبت أشعر شعور من فقد ابنا.
(..) أنا أرسم لأنفس عما بداخلي. أنا أحب ملامسة الفراشة. عندما
ترسم والفراشة في اليد، فإننا نهرب من كل شيء إنشأ في عالم مختلف
ونخلق كل ما أردنا خلقه. إنه مسار نوعا ما فردي.. وأحببه، إنه



محي الدين اللباد

محيي الدين اللباد، فنان من جيل العباقرة الذين ظهروا في الخمسينات والستينات والقاهرة والذين تميزوا بتعدد مواهبهم وأثر انهم لمسيرة الفن البصري العربي بأنواعه. قدم إنجازا مدهشا في مجال الكاريكاتير السياسي والاجتماعي ورسوم وكتب الأطفال والكتابات النقدية.. كما وضع بصمة خاصة في فن تصميم أغلفة الكتب في العالم العربي وأصبح أحد رواد هذا الفن واحدا من المتميزين به على مستوى العالم. ورغم بساطته وعفويته الشديدين.. فإنني لم أستطع تجاوز الاحساس بانني أمام إله إغريقي مهيب يتحول أحيانا إلى شبح طريقة.. في الفن طبعاً.. مهير.. يتكلم فتتدفق أفكاره متتابعة لتعبر عن نراء نفسي وثقافي مدهش.. وموسوعية.. تمزج الأسماء بالتوازي وتستخدمها من أزمان سحيقة أو من أعماق الكتب، ومتابعة دؤوبة لكل ما تصدره المطابع العربية والأجنبية. ترى كيف يتكلم إله إغريقي مهيب.. وكيف أصبح الطفل القادم من حي المغربين بوسط القاهرة أحد الكبار الذين لا يسعنا من إن نسمع اسمهم إلا وترفع القبة؟!

الفن مرهون بأداء الوظيفة.. لا بالجمال

حاوره:

ابراهيم فرغلي*

● هل يمكن أن نتعرف على كيفية تشكل وعيك الفني في المراحل المبكرة من حياتك وانعكاسها على قرارك باحتراف الفن لاحقا؟
○ اكتشفت بالاسترجاع انشغالي بمسألة الرسائل البصرية وأنا في سن صغيرة رغم أن البيئة المباشرة في بيتنا لم يكن لها أي تأثير لأن أبي كان يقرأ جريدة واحدة في الأهرام، وأحيانا مصر الفتاة، ولم يكن يدخل البيت أي صحف أخرى، ولم يكن لدينا أي كتب مصورة سوى كتاب عن نصاب مدهش لكتابية لها لقب «الجبال»، وكتاب آخر عن النخبة المتحصنة في القلعة وألفه شيخ اسمه عبدالجواد الأصمعي، وما عدا ذلك فالكاتب كلها دينية ولغوية وقواميس.. ولم يكن لأي أحد من أسرتي أدنى علاقة بالأدب أو الفن.. لكن للرسائل البصرية التي تأتي من الخارج هي التي تشكل الوعي الجمالي والفني. صورة طابع بريد.. أو علامة بركة خيط أو علبه سجائر.. الخ. طبعاً أغلفة الكتب والمجلات.

● هل تذكر مجلات بعينها ساهمت في هذا التشكيل؟

○ طبعاً.. مجلة «سندباد» مثلاً التي كانت تصدر من دار المعارف ورسوم الفنان بيكار فيها أثرت في بدرجة كبيرة جداً. في مرحلة من حياتي كنا نسكن في «المغربين» وكان «شارع محمد علي» قريباً منا، وهو شارع الطباعة، بالإضافة إلى سور الأزبكية الذي ساهم بما شاهدته فيه من مطبوعات وكتب في زيادة ولعي بالكتب والمجلات خاصة أنه كانت هناك جالية أجنبية كبيرة في مصر، وهناك اكتشفت ثلاثة مصادر لرسم الكاريكاتير وأثرت في بشكل خطير، واكتشفت لاحقاً أنها أثرت أيضاً في «مصلح جاهين» كما أخبرني. وهذه المجلات هي «Lilliput» و«Men Only» و«New Yorkers»، هذه المجلات كانت من أرقى المجلات التي تقدم الأدب والشعر وصور الكاريكاتير في ذلك الوقت بالإضافة إلى الأغلفة العبقريّة التي كانت تنصدرها.

● هل يعني ذلك أن هذه المجلات هي التي ساهمت في اتخاذك قرار احترافك للفن والكاريكاتير؟

○ هذه المجلات مع أعمال بيكار ثم اكتشافي لأعمال حسن فؤاد في مرحلة لاحقة والتي زلزلت وجداني بالإضافة إلى الرسائل البصرية التي تكلمت عنها جعلتني بالفعل لأختار هذه المهنة وأنا في المرحلة الثانوية، حيث بدأت كرسام كاريكاتير محترف وحصلت على أجر وعمرى ١٥ سنة، بعد الثانوية قررت دخول كلية الفنون الجميلة.. لكن «اتكبلت» بسبب حصولي على مجموع يؤهلني لدخول «طب أسنان» وإزاء ضغوط العائلة اضطرت إلى دخول طب الأسنان رغم أني كنت قد قدمت أوراقاً للفنون الجميلة، لكني بعد منتصف العام اكتشفت أنني أخطأت وأنني ليس لي إلا دراسة الفنون وقررت أن «تخط العاتلة» دماغها في الحيلة، فدرست الرسم أو التصوير، وكنت أكتب إلى مجلة «سندباد» وأساهم فيها ككاري، فنقلني الفنان الكبير «بيكار» من قاري إلى رسام بها ثم انتقلت إلى «دار المعارف» لتصميم الكتب وفي السنة الأخيرة في الكلية انتقلت إلى «روز اليوسف» وتم تعييني بها.

● قبل أن نتعرف على تفاصيل رحلتك العملية أريد أولاً أن أستوضح مسألة تأثير الرسائل البصرية التي وضحت أنها كانت أحد محددات اختيارك لاحتراف الفن..

○ هذه مسألة في غاية الأهمية.. والاستهتان بهذا الجانب واعتبار أن الفن هو فقط الموجود داخل الراوي هو سذاجة واستهتان بالتفاصيل. فليست الأعمال الكبرى فقط هي التي تؤثر في الناس ووجدانهم، وإنما.. وعكس تماماً.. فالإنسان يتأثر جداً بالعلامات البصرية والتي ضربت لك أمثلة

★ كاتب من مصر.

المعد التاسع عشر، يوليو ١٩٩٩، نزوى

عليها: زجاجة كوكاكولا.. علية كبريت.. ماركة سجاير.. أفيش سينما.. ماشيت جريدة.. الخ. فهذه الأعمال تحفر نوعاً من العلامات في الذاكرة، فعندما نرى علامة نرجح إلى سنة ١٩٤٠ لا نتذكر المنتج فقط وإنما نتعود ذاكرتنا إلى فترة الاربعينات كلها. أو أن ١٩٦٧ مثلاً تختصر في مانتشيت لصحيفة أو إعلان ناقد الجو السائد.. فكل ما نراه يستدعي بعضه ويتم تصنيفه في الذاكرة . فالذاكرة لا تحفظ فقط بالأعمال الكبرى أو الأعمال التي نختارها نحن فقط.

وهناك مقولة مهمة للفنان النحات -محمود مختار- يقول فيها إن اللعبة النقدية هي قطعة النحت التي تصل للرجل الفقير أو العادي الذي لا تتاح له فرصة مشاهدة المعارض الفنية ولا يحضر إلى المدينة لرؤية الفناثيل . وكان يؤكد على ضرورة الاهتمام بهذه العملية مهما كانت تكتفيتها لأنها تتضمن رسالة تصل إلى ملايين الناس ولابد أن تتضمن قدراً من احترام النقل والمنطق واحتواء رسالة إنسانية لأن هذا يعني -وبدون أن يعي الناس- منطق بلد كامل.

● هل معنى هذا أن الفن يؤدي غرضاً ما أو وظيفة ما طول الوقت؟

○ طبعاً.. الفن في الأساس وظيفة والكلام عن الجمال للجمال هو «كلام فاضي» ويردده الناس دون وعي.. فالفن منذ بدء الخليقة هو من أجل تادية غرض أو وظيفة ثم يأخذ قيمته الجمالية لاحقاً من اصطلاح مجموعة كبيرة من البشر على أهميته وضرورته وليس بالضرورة أن تكون مواقف عليه.

الفن يبدأ برسم الإنسان للحيوانات على جدران الكهوف للتعلقب على خوفه منها بالسحر. ثم أصبح له هدف توثيقي وديني في الحضارات الفرعونية والأشورية ، ثم هدف ديني في أوروبا في عصر ما قبل النهضة من خلال الكنائس، ثم هدف سياسي في عصر النهضة، وفي الوقت الراهن باتي فن الإعلان كعقيل للفنون في العصور الأخرى. هو البديل لفن الكنيسة والدولة والقطاع . ولست أنا الذي اخترته ، أو أكرس له . فالأصووع له دائماً أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية لأنه الرسالة الأقوى التي تصل للأفراد في العالم كله الآن. ويشير تقرير آخر لليونسكو إلى مئات المليارات كحجم للاستثمار في الاعلانات في العالم بالإضافة إلى قائمة كبيرة من الدراسات والعلوم والأبحاث التي تخدم الإعلان.

فالجمال يكون في قسرة المنطق والقدرة على أداء الدور والإبداع وفي المراحل الانتقالية تسقط وسائل الاتصال القديمة ويصبح من الضروري ابتكار وسائل جديدة.

وهذا الكلام معروف في العالم الآن ويؤثر حتماً على السياسات المتحفية للمتاحف التي بدأت في التغير لتؤكد على هذه الفكرة، فالمتحف الآن لم يعد يعهتم بالفنون الكبرى فقط، وإنما بكل شيء. ستجد مثلاً أن المتاحف يقدم معرضاً تحت عنوان «علاقة الفنان المتبادل بين برلين وباريس» وهناك ستشاهد لوحات وكتبا وأيضاً ملابس ولانعات إعلانية وعلب منتجات استهلاكية . فهناك اتجاه في العالم لتوثيق الرسالة البصرية. فالكلام عن أن الأعمال الكبرى هي التي تؤثر في الناس كلام غير معقول وغير صحيح. وهناك أيضاً في أوروبا متاحف دائماً لهذا الغرض وقد شاهدت مثلاً متحفاً في باريس للمصالحات فقط هناك أيضاً معارض لسجاير «الجلواز» فقط. تاريخ علامتها وإعلاناتها وأشكالها المختلفة .. فهذا هو الاتجاه في العالم الآن.

● في ضوء اعتبار أن الرسائل البصرية تضم قيم وروح عصر.. فهل تعكس الرسائل الحالية قيم وروح هذا العصر؟

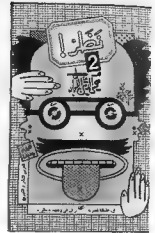
○ الوضع عندما هنا يمكن التعبير عنه بالقول: إن انعكاس صور اتصال لا تحوي هذه القيم سيكون له تأثير خطير جداً، لأن الرسائل المتغيرة للمعنى سيكون لها تأثير أسوأ مما يمكن تخيله، والأجيال الحالية التي يطلق عليها «أجيال البانجو» هي أجيال لم تتلق رسالة مترابطة. الأمر الذي يساهم في خلق بلبلة وحالة من التشتت والاحساس بعدم الجدوى . والطفل الذي يتلقى علامات الاتصال السائدة الآن يجعلني أفكر كثيراً في كيفية بنائه وما يمكن أن يكون عليه هذا الطفل في شبابه. فالحكاية بالفعل ليست بسيطة وتعكس أزمته في نفس الوقت . نحن الآن نعيش على المستوى البيولوجي فقط.. نأكل ونشرب ونبحث عن الحب والياه ولا توجد إمكانية لأي شيء أعلى من البيولوجيا قليلاً رغم أن هذا المستوى البيولوجي متوافر لحالات في الحياة أقل من الثبات وليس فقط الحيوانات، وهناك اتجاه لاعتبار كل ما هو فوق البيولوجيا هو نوع من السفسطة والفانتازيا، وأصبحت الكوارث التي نمر بها عبراً لازالة الأهمية عن أي مستوى أعلى من مستوى الضرورة، والأكمل.

● نعود مرة أخرى إلى مسيرتك العملية والتي توقفت عند تحيينك في روض اليوسف..

○ تم تعييني في روض اليوسف سنة ١٩٦٢ بالفعل مع مروهف، و«صلاح الشبي» بعد خروج «صلاح جاهين» وأنا دائماً أقول أنهم فكوا صلاح جاهين بنا نحن الثلاثة ومع ذلك فأعتقد أننا لم نستطع أن نسد مكان جاهين أو نعوض عنه بقرتي. وكنت قد وضعت قدماً في الكتابة والرسم والإخراج والتصميم واستمررت فيها جميعاً مع الكاريكاتير السياسي والاجتماعي. وكنت مشغولاً طوال الوقت بالتفكير في تحديد أي من هذه المجالات سيكون الأساسي وأيهما سيكون الفرعي. في ١٩٦٢ اختاروني في صحيفة الجمهورية كمؤسس لجهة مكرّان، للأطفال وهي كانت مجلة تحاول الرد على الاتجاه الأجنبي للمجلات السائدة ومنها «ميكي» و«سمير» لأن ثلثيها كان مفقوداً. لكن هذه المجلة انصهرت بتغيير رئيس مجلس الإدارة الذي أصبح وزيراً آنذاك

● وكيف استطعت أن تحسم اختيارك بين مشروعاتك الفنية في آخر الأمر؟

○ عندما وصلت إلى سن الثلاثين فهمت أن كل هذه الأمور تصب في مجال واحد وأعتقد أنني استطعت أن أفعل هذا بعض الشيء،



بيكار نقلي
من قاري
إلى رسام !

فستجد الكاريكاتير السياسي فيه جرافيك ، ورسم الأطفال فيه سياسة وجرافيك، والجرافيك فيه رسم وهكذا. وفيما يتعلق بالأطفال أوليت اهتمامي مرحلة ما قبل المدرسة أي إلى سن ست سنوات لأنها مرحلة الاتصال البصري. فوجدت علاقة كبيرة بين هذه المرحلة وتصميم العلامات لأنها بالفعل تحقق عملية اتصال بدون لغة. وهكذا تقطعت المسألة وتوحدت وأخذت دوراتها من بعضها البعض ولم تعد هناك أزمة.

● قضية الرد على اتجاه أجنبي يعكس فيما انصهر اهتمامك بقضية التواصل والخصوصية فهل يمكن أن نتعرف إلى تفاصيل وعيك بهذه المسألة ومدى اهتمامك بها؟

○ عندما قلت إن تجربة وحسن فؤاده الفنية أحدثت لي زلزالاً أدى إلى تغيير كيفية كنت أقصد جانباً من هذا الموضوع. وأنا عندما قررت الدراسة بكلية الفنون الجميلة كنت مضطراً لأن أسانثني الذين اخترتهم عن بعد مثل بيكار كان موجوداً هناك. وطبعاً استندت رغم أن المنهج المتاح هو منهج غربي غالية في الانحطاط ولا يزال هو نفسه حتى الآن، فالتكرير فيه على الفن الغربي وفنون عصر النهضة بشكل أساسي ولا توجد إلا ورقات أو دراسات بسيطة ومسطرة عن الفنون العربية والإسلامية. وأقبل بكبري جداً معاً يدرس حتى في أوروبا. وكان فرائض العميد آنذاك يتكلم الإيطالية يحكم أن معظم الأساتذة في الفترة السابقة كانوا إيطاليين وكل أساتذتنا حصلوا على بعثاتهم في إيطاليا وفرنسا وإسبانيا فكانت الدراسة لا تترك لنا فرصة للانخراط بأي شيء آخر. وبالعكس فقد أدى هذا الأمر أن احتاج إلى وقت طويل جداً للتخلص من تأثير الدراسة الأوروبية لأنني بدأت في الثلاثينات من عمري استرجع الأمور وأمسح عن والدهارديسك، في عقلي كل التأثيرات السلبية ومحاولة بناء شيء ولكن الوقت ضيق.

عندما قمت بزيارة أوروبا لأول مرة كان ذلك سنة ١٩٧١ أثناء حصولي على بعة تدريسية لألمانيا وقمت بزيارة باريس وبراج وفيينا. وكان ذلك عقب ثورة الطلبة

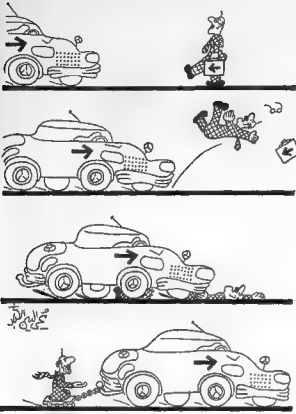
وكانت هناك حالة من التمرد والرغبة في هدم كل شيء والرفض لكل شيء واكتشفت أنهم يعيشون في مجتمعات مستقرة بشكل كبير جداً ومبنية لدرجة أن هذا البناء قوي جداً وضابط جداً وكانت الأجيال الشابة تريد تكسير الثوابت والاستقرار. ورغم إعجابي بهذا التمرد فقد أدركت أنه بمنحنا فانتازية الهدم ولا يوجد لدينا شيء مستقر أو ناضج وخاصة في مجال الفن باعتبار أننا لم نصل إلى هذه المرحلة التي نحن بها. وحتى الآن كلنا تجريبيون بكل شيوينا وبالكاد مازلنا نضع اللبثات الأولى. وهكذا بدأت برأجة التكوين الغربي والأدوات الغربية وبدأت في اكتشاف الخط العربي الذي كان ينظر له باعتباره «حاجة من بناءة المشايخ، وبدأت في بحث واكتشاف تراثنا الفني وأتابع في نفس الوقت التماذج المحترمة في أوروبا بدون تصبب لأننا لا بد أن نعرف كل شيء في سياقه بدون ثنائيات الاصالة والمعاصرة والذات والموضوع... الخ هذه الثنائيات الغربية وهكذا تكونت وكتنتي أردني عمامة صغيرة وديرنطة في نفس الوقت.

● من المعروف في إطار اهتماماتك بتصميم أغلفة الكتب ولك بصمة في هذا المجال... بداية أريد أن أسأل هل من الضروري أن يكون المخرج أو المصمم رساماً أو العكس؟

○ لا.. لا. أطلاقاً. ليس هذا شرطاً فليس كل رسام مصمم اتصال بصري والعكس صحيح. لأن هناك تكوينات مختلفة من البشر واهتمامات مختلفة. وأنا هنا أحب أن ألفت النظر إلى أن لدينا نقصاً كبيراً في الإعداد الفني لعمليات الإخراج والطباعة بشكل عام وهو ما يؤثر على مستوى الأداء والخصوصية.

وأنما إذا كنته لو كان هناك معهد متخصص وفني أو متوسط بالأساس لتدريس هذه المهنة لكتكت استقدت بشكل كبير ولوفرت على نفسي وقتاً وجهداً كبيراً. وفي أوروبا كلها معاهد تبدأ بعد المرحلة الإعدادية تبدأ بالأساسيات الحرفية والمهنية وبعد ذلك تكون هناك مرحلة لدراسة المفاهيم والنظريات. والمفروض أن نبداً في تأسيس مثل هذه المعاهد. وقد اشتركت منذ عدة سنوات في تأسيس معهد ماكاديمية الفنون وفوجئت أن الانجاء هو إنشاء معهد لدراسات عليا. يعني أولاد دارسين يأتون للحصول على شهادة دكتوراة ثم يذهبون للعمل في الخارج.

نحن لا نحتاج إلى هؤلاء وإنما إلى تأسيس شباب من المرحلة الإعدادية والثانوية بشكل حر في لأن الجزء الأكبر من مهنتنا صنعة وحرقة بالأساس. واستمروا إلى النهاية على معهد بعد الثانوية ويتضمن قسماً للدراسات العليا. أنا أعتقد أننا في حاجة ماسة للتوسع في هذه المعاهد لتوفير فرص للتدريب على معدات الطباعة الحديثة التي تمتلك بعض مؤسساتنا الصحفية ترسانات كاملة منها



نحتاج الى
متاحف
لذاكرتنا
البصرية

الأفضل مما يوجد لدى أكبر صحف أمريكا وفرنسا وألمانيا ولكن دون وجود كلمات تستطيع أن تحقق الاستخدام الأمثل لهذه الآلات والمعدات والتي مازلنا نرغم استخدامها تقدم نفس التصميمات القديمة ولا تستطيع أن أدائها كما اعتقد ضرورة عمل متحف خاص بالرسم والتصميم للطباعة .. ففي بيت حسن فؤاد هناك جناح كامل يضم مجموعة كبيرة منها وأيضا لدى الفنان بيكار الذي يمتلك ثروة لم يعد يعرف كيف يرتبها ويحافظ عليها فهذه الأشياء ينبغي أن نحافظ عليها ولا نبددها لأنها تراث وهي أيضا ذاكرة لنا البصرية.

● وما هي بالأساس أسباب اختيارك لمجال تصميم وأخراج الغلاف للمتر كين عليه؟

○ أنا أؤمن بأن الكتاب وحدة واحدة، وأن كل كتاب يمثل شهادة على عصر هذا الكتاب، فكتاب طبع في سنة ١٩٦٠ وغيره طبع في سنة ١٩٩٠ وكل منهما يحمل قيم ومنطق وروح العصر بشكل عام، أنا أحب هذه العملية وأحاول أن أكون قارئا جيدا للأدب بقدر ما أستطيع. ولذلك زاد اهتمامي بهذه المسألة وأحسست أنها محتاجة لنقلة أكبر. وأنا بدأت في هذا منذ حوالي ٢٠ سنة، وأحاول لغت الفنسر إلى شيء أعتقد أنني نجحت في تحقيقه بعض الشيء — يتعلق بشخصية الكتاب وبأخصيصته، وأعتقد أن هناك خطوة أخرى ينبغي تحقيقها وهي فكرة العلاقة بين الغلاف والرسم. فالغلاف ليس رسما بالضرورة وهو في المضي كان عبارة عن «ورق مقوى» مدهون بلون معين ثم يتم الرسم عليه وأخيرا يقوم الخطاط بالكتابة فوقه. الآن الأمور تغيرت... لا توجد ورقة أصلية للغلاف خاصة بعد ظهور الكمبيوتر.

الغلاف غلاف الخرج أو المصمم سواء استخدم رسوما خاصة به أو لفنان آخر أو صورة فوتوغرافية أو حتى لو لم يستخدم شيئا من هذا. ولذلك أتصور أن مسألة القراءة ورسم الشيء عملية غير موضوعية والأفضل في حالة الرسم أن يكون المخرج على معرفة بأعمال هذا الكاتب وبالتالي سيكون على علم بما يناسبه. رسمة بالرصاص أو تقليص من لوحة أو فن حديث ثلاثم موضوعا مشغولا به، والحكاية فعلا بهذا القدر من التعقيد. انما حكاية إنه ديوان شعر فيقوم المصمم برسم شجرة ليس بها أوراق أو ورقة واحدة وفي الخلفية سيدة عارية... الخ. فهذه عملية بها سذاجة لا تحتل لأنها تهيئ العمل بعض الشيء. المسألة تحتاج إلى رسالة خفيفة وبسيطة وأنيقة وتحترم الوظيفة، والوظيفة هي مساعدة القارئ، إلى حد ما لأن يعرف ماذا يشتري ومساعدته على التصنيف والتذكر لأن الغلاف هو مفتاح الرواية أو المكان.

● هناك مجموعة من المطبوعات والكتب التي تنقسم بالرافعة وأرتفاع تكلفتها والتي قمت بتصميمها .. ألا يتناقض هذا مع مسألة القيمة والمساواة التي تدعو إليها؟

○ هذا صحيح وأنا أختشئ أن تكون مثل هذه الرسالة وصلت للناس إني مصمم الكتب العاخرة لأن هذا غير حقيقي على الإطلاق وعلى العكس أنا أصيق بهذه الأشياء لأنني أستطيع أن أؤديها بشكل جيد كما أضيق بأن حياتي قد تقتصر على زاوية، كالنادر، تحريري لهيئة دولية أو مؤسسة كالصليب الأحمر مثلا أو غيرها لأنني أيضا وفي نفس الوقت أقدم الفجاجة والفقر والصباغة وفي كتابات وأعمال كثيرة من جماليات المطبوعة الفقيرة. ولا توجد أدنى علاقة بين جمال المطبوعة وكونها فاخرة أو مكلفة أو أنها تتضمن عددا كبيرا من الألوان إطلاقا.

● لك كتابان تم بهما تجميع مجسوع مقالاتك في «روز الفوسف» و «صباح الخير» في باب «نظار» .. هل هي محاولة للفت النظر إلى جماليات الأشياء اليومية والحياتية التي أشرت إليها؟

○ إطلاقا .. فلم يخطر ببالي الكلام عن الجماليات في هذا الكتاب وإنما هي محاولة لكي يرى البشر الأشياء في سياقها. وسجد أن الأشياء التي أقدمها في هذا الكتاب مرتبطة بالاقتصاد أو السياسة أو الاجتماع أي أنني كنت أحاول لغت الانتباه إلى كيف يرى الشخص الأشياء كنوع من نتاج مجتمع واقتصاد وسياسة .. ولأن كلام ليس في الفن ولا علاقة له بنظرية الفن أو الإطلاق فكنت أتصور أنه مكتوب لكل الناس ويستطيع الجميع قراءته .. وهذه نقطة أحب الإشارة إليها.

● أخيرا .. ما هي أمنياتك يا عم محيي يا جميل؟

○ أنا أتمنى أن نجد لدينا متاحف للمعلومات البصرية. فقد شاهدت ببغدي في بيت «حسن فؤاد» جناحا كاملا من الرسائل البصرية — كما ذكرت — كما أنني اكتشفت مدى الأزمة عندما أعددت كتابا عن هذا الراحل العظيم لعدم وجود أي توثيق لهذا النوع من الأعمال. الفنان البصري «بيكار» أيضا لديه ثروة هائلة في هذا الجانب ولا يعرف كيف يحافظ عليها. شاهدت معرضا للفنان البصري الأرمني الأصل «صاووخان» وهي ثروة على جانب كبير من الأهمية لا بد من الحفاظ عليها بدلا من تبديدها. وأذكر أنني كنت أتكلم في إحدى المرات مع جمال الغيطاني، في مراكمة إحدى المنتجات القديمة وهي «روزو» وعن تأثير الصورة أو العلامة الخاصة بها على طفل في وقتها وعلى رؤيته للأشياء، والتأثير بما فيه التأثير الجنسي ومفاهيمه عن الجنس الآخر. وكتب الغيطاني في يومياته عن ذلك وبالفضل حضر إلينا شخص — أظن أنه كان يعمل «كمساري» بوحدة من هذه العلامات الخاصة بماركة «روزو» — بالإضافة إلى أن اهتمام أوروبا بتأجيلهم مهتمين بجمع الجرائد والمجلات القديمة والعلامات القديمة الخاصة بنا، ووجود متحف سعيد من هذه المشكلة. «ذهب الذاكرة الخاصة بنا». كما أحب أن أضيق أنني أحترم مهنة تصميم الأغلفة وأهتم أكثر بالتأثير والوصول إلى الناس من خلال المجلة والصحيفة والأشياء التي تصل للناس وتشكل تجارب جديدة وليست تكرارا لتجارب سابقة وأتمنى أن تساعدني صحتي ونظري في تحقيق هذه الرسالة بالشكل الذي أسعى إليه.



الليباد بريشة - سينية
رسم الكاريكاتير الفرنسي

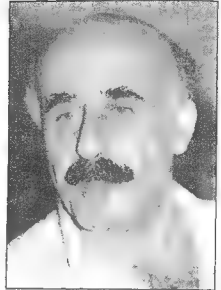
كل كتاب يمثل شهادة على عصر



الشاعر عباس بيضون

القارئ العربي محير، وأنت في وجوده!

حاورته: صباح زوين*



● ثمة فوارق بين قصائد المجموعة لغة ومناخا.

○ طبعاً هناك فوارق في اللغة وفي المناخ بين القصائد الأولى التي حملت عنوان «ضد نصيحة راميه» وبين القصائد التي تلتها والسبب بسيط وواضح فهذه القصائد كتبت على مدى ثلاثة عشر عاماً وهي عبارة عن تجارب شعرية على هامش تجارب ظهرت في حينها في مجموعات مطبوعة. هذا الكتاب يحوي ما أكاد اعتبره قصائد الاقتصاد، خمسون قصيدة قصيرة، والجامع بينها ليس سوى قصر القصائد. لكنه ليس جامعا كافيا أنا أأمل أن تجد القصائد سبيلها إلى الحوار والاتحاد من تلقاء ذاتها.

● ماذا تعني بالاتحاد؟

○ ليس الاتحاد بالمعنى المباشر والبسيط للكلمة، فالكتاب، أي كتاب يحمل شيئاً من الوحدة، هذه الوحدة التي تنتفك في حال تعددت التجارب، على الأقل ظاهرياً. لذا اعتبر أن هذا الكتاب أمام امتحان فعلي، وهو أن تجد القصائد سبيلها. أظن أن أي شاعر بعد عدد من التجارب لابد أن يجد ما هو وراء الكتاب، ما هو وراء النص.

● ألا نستطيع القول إنها قصائد هامشية، كانت منسية ومكدسة أكثر منها عملاً بعد ذاته؟

○ هناك أمران. الأمر الأول هو أن هذه القصائد كتبت، لا أقول في هامش تجارب رئيسية في شعري ولكني أقول أنها كانت نوعاً من شعر غير علني. إذن ليست هامشية، ليست مسودات أو محاولات غير ناشئة، إنها عبارة عن قصائد سائبة، مفلتة وكتبت دون أن تتحول إلى قصيد طويل، دون أن تؤسس كتاباً. من جهة أخرى قصائد «نقوش» هي عبارة عن نص كامل. أيضاً ما أود أن ألتصق به هو أن أعطي أحياناً للنص شيئاً من الحرية، حرية أن يؤلف في النصوص المتفرقة كتاباً. هذا امتحان قد يصعب وقد لا يصعب.

● لو أن السؤال قد يبدو مستغفراً، لكن من أي خلفية شعرية أتيت إلى الشعر؟

○ هذا السؤال طالما طرح علي وطالما استقصت في الإجابة عليه حتى وجدته أحياناً أشعر بأنني بيت استعريه السؤال وأتوسع في الجواب إلى حد يقرب من خط الاختراع إذا جاز التعبير. كل ما في الأمر هو أنني «حصيلة» ولا أقول وليد، روافد متضاربة ومتباينة لا أستطيع أن أعينها تماماً. أن لغتي هي لغة جلدي وهذا المنحى الوجداني والجواني للغة هدرت علي من أسماء وعبارات لا يمكنني أن أنسبها إلى أحد. يعني نشأت في بيت مثقف، يتعاطى الأدب على نحو تقليدي. كان أبي معلماً بالتاريخ العربي وكان يرويهِ بلفظه التي سمعتها منذ أبصرت النور. سمعت التاريخ الإسلامي وكأنه حدث البارحة.. إذن هذه اللغة لم تكن من التراث بل من جلدي الشخصي. وقرأت شعراء ونثرين وأشدد على النثرين وأظن أن دين الجاحظ علي مثلاً هو أكثر من دين المتنبي، كذلك دين الأغاني والمؤرخين العرب. قرأت هذه الكتب في الماضي لاتسل ولم أقرأها على أنها تراث بل كأنها كتابات رافعة. قرأت بطبيعة الحال شعراء محدثين منهم أحمد شوقي وسعيد عقل وبديوي الجبل وتغنيت بهم ولازال أتغني. كذلك قرأت شعراء الستينيات، لكنه لم يكن تراثاً.

بعد صدور مجموعته

«لمريض هو الأمل» كان هذا

اللقاء الشامل مع الشاعر

اللبناني عباس بيضون.

يتحدث بيضون عن تجربته

على مدار إصداراته السابقة

والأخيرة، كما يسجل

«ببلاغة خاصة» شتى

الموضوعات ولا يرى

غضاضة في أن يعترف بأن

قصائد الشعراء «وهو منهم»

لا تختلف كثيراً عن

الكولاج!

* كاتبة من لبنان

● بعيداً عن التراث ، ما هو تأثير شعر الستينات عليك؟

○ اظن انني استطيع ان اتميز في هذا التأثير كلما ابتعت عن هذه الفترة، إذ أحس أن نصوص هذه الفترة تشكل جلدي، انها تشكل نوعاً من مثالات شعرية بعيداً عن أن تكون مصدراً لكتاباتي، خصوصاً القصيدة النثرية، بينما قصيدة الخمسينات مثلاً خليل حاوي وأحمد عبدالمعطي حجازي والسياب افقتنت بهم، افقتنت «بهر الرماد» الذي حاول أن أحاكيه.. مثلاً كتاب عبدالمعطي حجازي الأول «مدينة بلا قلب» لأمس وتراً في ولايزال، أولئك تركوا في تأثيراً بالغاً ما لم تفعله قصيدة النثر. اظن أن للماغوط مكانة خاصة بين هؤلاء (شعراء النثر)، ولا أستطيع ان اتكلم على تأثير معاش لادونيس مثلاً. قصائد السياب مازالت بالنسبة لي تتحول الى رسالة. أقرا «غريب على الخليج» في الأعماق مثلاً.

● قبل في فترة من الفترات انك تأثرت برتوسوس.

○ رتوسوس هو أحد معلمي الأساسيين وهذا ما قلته أكثر من مرة. سنة ١٩٧٥ لم كنت في فرنسا وكنت منقطعاً عن الشعر، وبعد صوره (التي كتبها سنة ١٩٧٤ والتي شعرت انها لم تعد لغتي، إذ مع الحرب أضحت هذه اللغة زائفة، تكاد تكون أكثرية شخصية حيث لم أعد أمك مخيلة بهذا المدى) كان رتوسوس بالنسبة لي ملهماً وحافزاً. إذن مع الحرب تفتتت المدينة والتاريخ وكان علي أن أبحث عن لغة صغيرة وقريبة وتصيلية ومادية. كان كان رتوسوس اقتراحاً شعرياً لي بعد أن انقطعت عن الكتابة لمدة أربع سنوات.

● هذا يعني أن الشعر لغة عالمية متواصلة.

○ ليس عندي حساسية تجاه شعراء أجانب، شعراء لا يكتبون بلغتي وأجد سهولة فائقة للتواصل معهم لا أجدها مع شعراء عرب، فالشعر العربي فيه شيء من الاختراع، من الإلتعاج، وليس دائماً عضويًا وفيه الكثير من الادعاء، ليس الشعر العربي دائماً حقيقياً وعميقاً وداخلياً.

● كيف ترى الى زمن الحنين، وقت الكابة؟

○ سؤال أكبر من أن أجيب عليه. الزمن هو أحد أقدانهم مخيلتنا، لغتنا، وجودنا. انه عنصر أساسي في كتابتنا، هو عنصر دائم ومقيم في القصيدة على خلاف الرواية حيث يدخل أيضاً عنصر المكان. أشعر دائماً أن الزمن ضائع عننا، اننا لا نعيش العمر، بل نحيا في هامش زمني قليل، كأننا نحيا في أعمار غريبة، تعطي عمراً نحن أعجز من أن نكون قادرين على استهلاكه واستعماله. العمر خرافتنا.

● هل يستطيع الشعر أن يفسق هذا الغائض؟
○ الشعر كالحب، فما موجودان كمثل بل لا غير، ككافة لا أحتملها ولا أستطيع أن أحققها. الشعر هو جزء من هذه الحياة الضيقة.

● ما هي كمية النرجسية عندك؟

○ أشعز من النرجسية لأنها بلاهة خالصة. يجب أن يكون الانسان أحمق ليفكر أنه يحتل حيزاً رئيسياً في هذه الحياة. لكن هناك نرجسية مضادة تتمثل في النكس، في الحياء.

● لكن الشاعر يحس دائماً انه محور العالم.

○ أشعر دائماً بأنني لست سوى متلق، عمود لاسلكي، وسيط وأقل من وسيط. لست سوى متلق لاشارات، لبرقيات، ولا أحسب

الشاعر، أيا كان الشاعر، فوق هذا. وهناك شيء أسوأ في داخلي، إذ لا أفكر أن الأنا موجودة وأفضل للشعر أن يملك هذا الاحساس السفلي للعالم.

● لكنك كتبت لتكون مختلفاً، ليس كذلك؟

○ مسألة الاختلاف لا أفهمها. والاختلاف ليس مثلاً. انه مزيج ويجهل وحيداً وحاولت كل حياتي أن أنتصر عليه.

● صورة الشعرية ملازمت على حيويها وتالفها.

○ لا اعرف من أين تأتي صورنا. إننا نملك افتتاناً بنوع من الصور، من اللكونات، من التشكيلات. الصورة ليست كناية ولا رمزاً، انها نوع من الحضور.

● عنوان المجموعة يضابق القساري، ولا يعرف لماذا؟ وبعد القراءة يفهم انه جزء من قصيدة، انه مبتور وكأنك قصدت اللب باللمعة، من ناحية أخرى يكسر كلامك على الأمل المفقود.

○ الكتابة ليست لعباً. في اللب قدر كبير من الحركة، من الفضضة، من الخفة، وأكثر الشعراء لعباً هم السورياليون لذلك لا أستطيع أن أسبب العنوان إلى لعب.

أما الأمل فهو موجود مستقل عن نتائجه ومن ناحية أخرى الأمل هو داء الوجود. ليس الأمل حقيقة تاريخية، ليس له أي مشروعية وجود في هذا المعنى لأنه موجود فقط انا قسناه بنتائجه. هو أحد فواصل حياتنا الأساسية. ما سنا كنت أعنيه إذن، ويمكنني قلب العنوان لاسميه المريضة بالأمس، أي أن المريض الذي نحمله في داخلنا هو الأمل.

● كان «ضد نصيحة رامبو» قصيدة بتيمة وانت غير مقتنع بها.

○ إنها تمت بطريقة أو بأخرى إلى قصيدة طويلة قد تؤسس فيها بعد مجموعة مستقلة. أما من حيث الاقتناع قد أكون مقتنعاً وقد لا أكون. في أحيان كثيرة لا أقتنع بكل شعري. أصدرت هذا الكتاب لأن ثمة أصدقاء أسسوا دار نشر صغيرة وأحبوا أن ينشروا لي. لم أكن مهتماً بالنشر في الفترة الأخيرة لا أهتم كثيراً بالنشر، ببساطة لأنني لا أجد أن نشر كتاب يقوم بما يجب أن يقوم به، وهو الحوار مع القاري. أشعر أن القاري ميت وغير موجود وأن نشر كتاب لا يعني شيئاً سوى إثبات نص مخطوط على ورقة مطبوعة.

● لماذا تعتبر القاري ميتاً غير موجود؟

○ القاري، العربي ميمر. أشك في وجوده أصلاً. لم تكون ثقافة حديثة على الإطلاق. لم تكون مكتبة. لم تكون سياقات ثقافية فعلية، لم تكون تاريخاً جديداً حتى الآن في الشعر أو القصة. الكتاب موجودون بالصدفة، كما القراء. ليس هناك من كتاب في المعنى التاريخي، هناك فلتات بحسب. لم تؤسس كلاسكية

● إذن تكتب خارج التاريخ وخارج الحدانة؟

○ كلنا نكتب في الخارج. وما نسميه الداخل ليس سوى هراء، سوى خطابات فقيرة ومدقعة وتكرارية. صلبنا بالغرب ليست جيدة بل ومعية. ماذا نعرف مثلاً عن القصيدة الحديثة في الغرب؟ ماذا نعرف عن الفن التشكيلي، عن الموسيقى الراعنة؟ مجرد لافتات فقط. ومازنا نعيش في عصر رامبو ولوتريامون الخ...

● والأين، هل هناك مسار متكامل ومتصاعد في تجربتك الشعرية؟

○ أتذكر ما قاله في الشاعر المصري كريم عبدالسلام لدى قراءته مختاراتي الشعرية التي صدرت في مصر، قال انه رأى أن ليس هناك من مسار متساعد في هذه القصائد بقدر ما هناك من خطوط متوازية.

● ما معنى خطوط متوازية؟

○ أي أن الكتاب مبني من تجارب مختلفة، فكل كتاب هو تجربة خاصة واسلوب خاص يحد ذاته. كلما تصفحنا كتابا رأينا أنه يستند اسلوبا وأن الكتاب الذي يلين يبداً من اسلوب آخر. هناك تعدد اساليب، لنقل تعدد نبرات، تعدد لهجات، تعدد جمل. ليس ثمة جملة شعرية واحدة، هناك أكثر من جملة. اعتقد أن هذا صحيح الى حد ما بمعنى أن «صور» تختلف بدون شك عن «جراعات كبيرة» وهذا يختلف عن «خلاء هذا القدر» وهذا يختلف عن «نقد الآله» الذي يختلف على نحو ما عن اشقاء ندماء الخ... هذا يعني أننا أمام نص على قدر من الاختلاف والتقطعات. هل هي تقطعات حقاً أم أنه بناء لاسلوب عبر مداخل متعددة؟

● ما قصدك بتقطعات؟

○ التقطع هو شكل بين الانقطاع وبين ... اظن أن هذا النص الشعري الطويل ليس نصاً متسلسلاً، وبين النص والنص قدر من الفجوة من الاختلاف.

● هل تعتقد أن هذه الفجوة ضرورية؟

○ لا اعتقد شيئاً. هذا هو مزاجي. أحترم كثيرا شعراء وقتانين بدأوا من جملة واحدة واستمروا عليها. يعجبني جياكو ميني مثلاً، حتى في أعماله المتشابهة الى حد غريب. يعجبني شعراء بدأوا من جملة واحدة في موضوع محصور ومحدود واستمروا على ذلك. يعجبني هؤلاء لكن هذا ليس مزاجي، مزاج رجل مثلي. يعني أين اكتب في الواقع بعد انتظار طويل للابحار، أو لنقل للجملة وهذه الجملة تنتسج على نص طويل عادة.

● إن الجملة هي التي تأتي بالنص.

○ الجملة تأتي بالنص وتعني بالجملة كل ما تحمله من شكل وإيقاع وصدى.

● هل تفكر بالإيقاع قبل الكتابة؟

○ لا أفكر بشيء، الشعر يأتيني على شكل إيقاع، لما أتذكر «خلاء هذا القدر» ثمة إيقاع داخله أشبه بالصرير، بمرور ورق خشن على بلاط.

● إن تعتقد أن النص، القصيدة، تأتي من صوت داخلي كما اعتقدت أنا.

○ ليس أنا وأنت. اظن أن بعض الشعراء والنقاد يعرفون أن الشعر يأتي من صوت في درجة أساسية. هذا هو بديهي، أولي. هذا الصوت لملمس وهو الذي يسوق نصه ويدفعه أكثر فأكثر باتجاه درجة من التكمال. فاحسب أحياناً أن النصوص في بداياتها هي تلمس وتحسس للعملية وهذا التلمس الأعمى تقريبا، سرعان ما يقضي شيئاً فشيئاً الى افصاح أكبر، الى وعي أكبر. لذلك أجد أن النصوص في نهاياتها أكثر تماكلاً لنفسها.

● تعني نصوصك .

○ فيما عدا المجموعة الأخيرة، كل كتيبي هي نص واحد ضمنا حتى لو تقطع هذا النص شكلاً. كل كتاب أكتبه غالباً في فترة واحدة ويعمل

شبه يومي وأعمل على إيقاع واحد وعلى جملة واحدة وعلى نص واحد.

● تقول إن القصيدة تبدأ بالتحسس وتنتهي بالوعي، أي من خلال التلمس تعي الموضوع الذي أنت بصنده

○ تماما.

● أنك تكتب إن بطريقة حدسية وليست ذهنية.

○ هذا سؤال صعب. أولاً لا أقيس على كتابياتي. ما أكتبه هو أنا، هو مزاجي. أنا لا أستطيع أن أتصور الشعر خالياً من الوعي. لا أريد أن أدخل في هذا الجدل بين أنصار المعنى وأنصار الإيقاع. أنا اظن أننا لا نكتب شيئاً لا يعني شيئاً. انه أمر فني بقدر ما هو أخلاقي. عندما أكتب، ثمة ما أريد أن أقوله، لكن ثمة ما أريده هو التلمس. عندما أقصيدة «حجرات»، هذه القصيدة عبارة عن مقاربة لسيرة ذاتية، أي أنها التزمت بموضوع. لم تكن خلواً من موضوع. واعتقد أن جملة قصائدي هي كذلك حتى التي لا يبدو منها على هذا النحو. إذن هناك قصد ما ثمة نية واضحة، دون أن تتحول النية الى موضوع. فالأخير يبقى خفياً. عندما أفكر بقصيدة حب أبداً بنيت الحب لكن القصيدة لا تلتزم بهذه النية. القصيدة تقول هذا الحب على أشكال وإيقاعات لا تبدو تماماً أشكال وإيقاعات حب. النية تعني الخطوة الأولى، الذريعة.

● هل نستطيع أن نقول إن النية قد تكون انطباعاً ما؟

○ قد تكون انبعاث، مثلاً قد يكون في خاطري أن أكتب قصيدة حب. لكنه موضوع الواضيع، وبالنسبة لكل موضوع هو موضوع موضوع الواضيع. كل موضوع هو مجرد تقاطعات، تداخلات. إذن الموضوع ليس شيئاً حقيقياً ومحدداً. الموضوع لا يعاد انتاجه داخل هذه التشابكات. لا يعاد تشكيله إذا شئت. رغم ذلك، شتاً أم أبيضاً، ثمة ما لا يمكن اعتباره عامياً في القصيدة، لأن هذه تشكل كمكان، كحين، كقصائد التي لا أحبها هي التي تتشكل بدون مكان والتي أحبها كسديم. بهذا المعنى تتشكل القصيدة كشكل، ولا أفهم في الشكل سوى هذا.

● لم يعد الحب في عصرنا مديحاً للأخضر ولا غزلًا ساجزاً، انما عبارة عن جسدتين تراجيديتين حيث الموت واللغة الخ.

○ الحب دائماً يستدعي سواء. أفكر دائماً بريكه عندما تحدث عن الحب. مراني ديونيه هي قصائد حب بمعنى من المعاني، أي حيث نجد تجربة إنسانية متكاملة، انها منطقة تراجيدية، منطقة لاستدراج كل الموضوعات الأخرى التي تتداخل وتتغمد على عكس القوامي الذين كانوا يكتبون المواضيع الكبرى لكن كل واحد على حدة كل ما نريده هو أن نصل الى الموضوع الواحد إذا شئت مع أنني لا أحب كلمة الواحد. ارتاب من كل اللغة الصورية التي لا تقنعني كثيراً. إن ما أريد أن أقوله أن ثمة آلية أخرى حيث ينتج هذا الموضوع الذي أحب أن أسميه تفاعل المواضيع، يبدأ في الواقع من شتات، من عناصر متقارفة، متضاربة متشابهة. هذه العناصر في اصطدامها بعضها البعض، في سطوتها على بعضها البعض. انها في انكسارها تشكل شيئاً.

● لا تستطيع أن تكتب شعراً بدون تجربة حية.

○ كي نصل للعاش لا لغة يجب أن تحصل معجزة. الصلة بين

التجربة المعاشة وبين القصيدة هي صلة لا يمكن سرها . من ناحية أخرى ، اللغة بحد ذاتها تجربة وهذا لا تتنازل مع لغة الشاعر الحياتية ، لغة الشعر دائما تلميح ، أي أنها تلمع لأن تطابق المعاش ، فالشعر يذهب بعيدا في مجاله ويحقق اللغة والمعاش على نحو لم يكن يحلم به الشاعر ، لأنه لا يحقق أبدا ما يريد أن يقوله .

● من أسرار اللغة أنها دائما تستبطننا الى حيث لا ندري ، توصلنا الى أفق أو أفاق لم تكن نعرفها ولم تكن في الحساب ، تبتكر معانيها ، أنها غريبة؟

○ ليست غريبة ، نحن غريبون عن أنفسنا . هذا كل شيء ، عندما يذهب كلامنا بعيدا عنا ، فلأن أنفسنا بعيدة عنا . لذا لا نعود نستطيع ، أن نملك كلامنا ولا أنفسنا . وعلم النفس يقول إن الانسان لا يملك نفسه ويصل الى حد الانقطاع عنها ، فمما فكر لا كان ، اللغة شيء قريب من اللاوعي .

● إذن ، إذا تكلمنا مع عالم نفس يفكر اللغة سيكولوجيا ، وإذا تكلمنا مع متصوف يفكرها ميتافيزيقيا ، أنت كيف تفكرها؟

○ أنا لا أفسر شيئا ، الشاعر لا يتكلم بلسانه هو ، وإذا تكلم كما يقال بلسانه هو ، فيفعل ذلك من أزمة متفارقة وبلغة لا يفهمها . فاللغة تاريخ لا يستطيع الشاعر أن يحيط به . هي كآلية الحلم . فنحن لا ندلم على خاطرها وحسب ارادتنا .

● الكلام عن اللغة يحدني دائما الى أجواء ميتافيزيقية ، وهذا يجذبني كثيرا ويجعلني استغرب باستغراب . كيف لا تستغرب أنت؟

○ أنا لا أتكلم ككاتب ، ولا كوسيط . لا أرى الشاعر كطبا ولا أراه مكان توحيد .

● طبعاً ، لأن الشاعر صورة للعالم المتعدد والمتضاد ، والميتافيزيق لا يريد بها التوحيد إنما ذلك العالم الآخر الذي نبهت عنه .

○ الشاعر يتلقى الاشارات وعليها تقبل قدرنا كتناسك . الشاعر ماساوي وليس مركز العالم وليس نبيا كما ظن العرب في مطلع الحداثة وليس بطلا مضادا ورافضا ومتمردا ومغربا وهائجا والخ... الخ... الخ...

● إذن هو وسيط بين الحياة واللغة فحسب .

○ قد تطلق اشارات من أمكنة متباعدة ولا يعرف ما هي هذه الامكنة وقد تكون ما وراء العالم .

● كنت تتكلم عن الترجمات الغربية ، ومنها برس ، وتأثيرها على الشعر العربي .

○ سان جون برس نموذج لترجمات صارت اصولا . صارت مصادر ومراجع للشعر العربي . ترجمة برس هي الأكثر مفارقة بين هذه الترجمات لأن ترجمة شاعر فرنسي كبرس لا يستطيع أن يقرأه جيدا سوى فرنسيين متبحرين بالفرنسية بسبب بلاغة اللغة . هذا الشاعر الفرنسي جدا لم يتحول الى مصدر عربي فحسب بل الى مثير لقصيدة عربية فصيحجة ، لغة اذا شئت تعود الى تراثنا . فالترجمة كانت فصيحجة وناضجة لدرجة أنها شكلت نموذجا لقصيدة عربية ترجع الى الاصول كما في شاعرية برس ما يدهش ويشجع على اتباع هذا

النموذج . تكتب قصيدة برس وكانها مدينة ثقافية كاملة فنجده لديه شعرا وجغرافيا وكيمياء وفلسفة وسعدا وتاريخا . نجد كل هذا في نص واحد . كل هذا يحوله برس الى صور شعرية مكان مصدرها لنفوسا واسطوريا وتاريخيا وفلوكلوريا وعلميا فهذا ما جعل نص برس يتقاطع والطموح العربي لايجاد فلسفة قومية ومشروعا مستقبليا .

● وكيف ترى الى التجربة العربية من هذه الزاوية؟

○ اراها على نحو متفارق . هذه التجربة لا نستطيع أن ننفقها . ان نضطهدوها ولا أن نعتزض عليها . انها تجربة مشروعة تماما لانها حصلت وحدثت بهذا الزخم وهذه القوة وهذا التطلب . بدون شك ، ثمة أساس في ثقافتنا يعطي للشعر حق الكلام العلم ، حق أن يكون ضميرا ، حق أن يكون رسالة في أحيان ما كان مجرد هراء ، مجرد ترداد وترجيع قاموسي أي أن الشاعر لا يفعل شيئا في بعض أشعاره سوى أن يدل ببقدرته اللغوية أو بمعرفته القاموسية . أو قدرته على النسخ على ابتاعات قرآنية وشعرية قديمة . لكن التطلب العربي هو الذي وضع هذه القصيدة في مثل هذه الصدارة وهذه المكانة . ولا أستطيع أن اعتر أن هذا مجرد خطأ . أريد أن أقول أن هذا يعبر عن حاجة . هل انتهت هذه الحاجة؟ لا عرف . هل ثمة حاجة أخرى الى جانبها؟ كل ما أعرفه اني لم أشعر بهذه الحاجة ، هذا التطلب . كنت ابن ثقافة أخرى . كنت ماركسيا وأقرأ ماركس وانفلز ولوفافر ولوكاش وتروتسكي والتوسر وماي طيما . كنت احسب نفسي منظرا وقته .

● هل كنت تكتب شعرا وقته؟

○ كنت واحدا من جبلي ، كنا يساريين ولا نقبل الماركسية التقليدية ، يعني بسبب تأثرنا ثانيا للبرالية . الاوروربية . لم نقبل موقف الماركسية في الأدب . كان يوسجي ببساطة أن أكون ماركسيا ونسويا وسورياليا وفوضويا في وقت واحد . بمعنى آخر كنت وريث تليفق ثقافي كبير . وريث تنف من هنا وهناك ، وريث ثقافات لم أعاصرها وصلت الي كنهايات ونتائج . لست الوحيد هكذا . وأظن أن مثقف العالم الثالث هو هذا .

● ماذا تبقى من كل هذا؟

○ لم يختلف الأمر كثيرا ، صرت ماركسيا أقل بكثير لكن حصل هذا قبل انهيار الاتحاد السوفييتي . في أي حال لم أكن يوما ماركسيا سوفيتيا ، كنت ماركسيا معارضا .

● هل تعتقد أنه في عصرنا هذا ، عصر ما يسمى بما بعد الحداثة ، ما زالت ثمة حقيقة قائمة؟

○ لا . أنا شخصيا يحدني كثيرا . أن أرى . مررت بالحالات كثيرة والالاحد كانت م الماركسية وبعده ضاعت أي فكرة عن الحقيقة ، تاريخية كانت أم مطلقة . لكن أظن في قرارتي أننا لا نستطيع أن نعيش الا بالأمل ، أمل الحقيقة . لا البحث عنها أي أن نعتقد أن هناك احتمالا للحقيقة .

● هل تعتقد أن القصيدة هي هذا الاحتمال؟

○ لا أعتقد بشيء الآن . كان هايدغر ، اذا عدنا اليه ، تحدث عن احتمال الحقيقة الموجود في الشعر . أنا لا أظن ذلك كما اني لا أحترم شعرا لا يملك هذا الاحتمال ، لا يملك هذا التطلب . الشعر بالنسبة لي ليس لعبا

على الإطلاق. الكلام الشعري غير قابل للاختيار. أجده جميلا، أجده شعرا بمعنى أنه قابل لأن يكون حقيقيا. أنه موجود فقط لأننا نحس بهجته وبكثافته، لا لأننا نفهمه أو نتأوله.

● لكنه اختيارك الذاتي، الخاص.

○ عندما أقرأ شعرا جميلا، ونادرا ما أقرأ شعرا جميلا حتى في الشعر العالمي ببساطة لأن الشعر أمر مرضي. نطلبنا في الشعر يتزايد لدرجة أننا لا نعود نستمتع إلا بالقليل منه.

● هذا هو إحساسنا جميعا، أنها مغامرة تامة.

○ انها مغامرة مع العدم حيث لا نفلح شيئا سوى أن نخوض أكثر في هذا العدم بحيث إن ما نتحسس وما نتلمسه يتوب أكثر فأكثر ويختفي.

● هل شرعت يوما بمآزق بينك وبين الكتابة؟

○ في كل قصيدة جديدة أبدا من جديد، أكتب من جديد، أحاول أن أتعلم.

● هذا صحيح، أننا نتعلم مع كل قصيدة.

○ لا . لا . عندما أبدا كل قصيدة، تكون المحاولة دائما ركيكة جدا وسخيفة جدا وأبقى فترة طويلة أسمع في رأسي الإيقاع، وحين أبدا كأنني لم أسمع جيدا بعد، لم أع تماما ما سمعته، فأبدا الكتابة بركاقة مطلقة ويبدو لي كأنني نسيت الشعر، على كل أنا في خوف دائم من أن يأتي وقت لا أعرف كيف أكتب فيه، وأظن أن هذا الوقت سأعرفه في حينه.

● البعض، أو الكثيرون، يصلون إلى هذه المرحلة ويكملون؛

○ أتمنى أن أمك الخجل الكاكي لكلا أكتب بعد ذلك.

● وعودة إلى الركافة، كم من الوقت تستمر قبل أن تجد قصيدتك؟

○ قد تستمر شهرا وقد أتوقف عن الكتابة أصلا. وبعد الانتظار قد تأتي الجملة بدون انتباه فأبدا يتبع كبير، بصعوبة، ببطء، أي أنني أكتب على فترات وليس فترة واحدة. أنا مثلا أضحك اذا أخبرتك كيف أكتب، أنا بحاجة إلى أن أقرأ ساعتين أو ثلاثا قبل أن أكتب، اني بحاجة إلى خمس ساعات لأكتب.

● لنكتب قصيدة؟

○ لا، لأكتب أحيانا أربعة أسطر.

● إلا نقوش القراءة قبل كتابة القصيدة مباشرة، الصوت الداخلي؟

○ لا . أحيانا هذه القراءة تغلغل الإعاجيب. مرة مثلا كنت أقرأ ألف ليلة وليلة قبل كتابة «خلا هذه القدر» ودخلت قصة من ذلك الكتاب في ديواني. هذا شيء رائع دخلت تلك الخيلة في كتابي. المهم يا صبياح لا أعرف ما هو صوتي. هذا مفهوم أدخله النقاد والشعراء الحديثون وأظن أنه هراء. إذ ليس لدينا أصوات خاصة ولا نفوس خاصة ولا لغة خاصة.

● أأكمل انطلاقا من مفاهيم أولئك . أأكمل انطلاقا من تجربتي الخاصة التي هي بديهيته قبل أن تكون حديثة لا أقبل بالحدثة لما تصير شعرا قائما . في أي حال لا أستطيع أن أوافق.

○ لا توافق. بالنسبة لي، عندما ينتج الشاعر عملا مهما وكبيرا فهو

بذلك شيئا كئيبا وعميقا ويجد مكانا خاصة له، أما الأصوات فلا تهمني، القصيدة مكان بمعنى أنك تستدرج صوته من الأصوات الأخرى، لغتك من اللغات الأخرى، مفيلتك من الخيلات الأخرى. تستمعين الأصوات في كل مكان، وعندما تستطيعين أن تحسني هذه الأصوات في مكان واحد، من يسأل اذا كان هذا صوتك أو أصوات غيرك.

● قد نتفاهم هنا، اذا كنت متسامعا معك، أي اذا تعددت تلخيص كلامك في هذه الجملة «النهاية يأتي الصوت الخاص من الصوت الجماعي وذلك بحسب مهارة الشاعر»!

○ إذا شئت . بالنسبة لي، دائما فكرت أن ما نسميه الذات ليس إلا التيار. لا أستطيع أن أفهم أن هناك معطى اسمه ذاتي أو صوتي أنا، أو لغتي. وأعتقد أن هذا الكلام هو فعلا بعد - حياثي. على الأقل ما بعد الحديثين يفهمون هذه النقطة. الحديثون هم الذين نغفوا دائما بأشخاصهم ولغتهم وهم الذين انتجوا هذه النماذج الخفية عن شخصيات وأنجورا بطولات خاصة..

● انك إذن تشجع الشعراء على كز بعضهم بعضا كما يحدث في بعض الأحيان.

○ بالتأكيد لا أقصد هذا النوع من الشعر والشعراء.

● وكأنك إذن تشجع على كتابة قصيدة واحدة جماعية، مع اني لما أقرأك أكون قد قرأت عباس بضون وليس سواء!

○ على الأقل هناك توقيعي! (ضحك عباس) أحيانا أكتب قصيدة لا أمك فيها كلمة أي أنني استعير كل شيء. بمعنى أنني أقرأ كلمة، أسمعها واستعيرها، أستعير كل شيء، لكنها تشبه مزاجي وذوقي. أي أن أحدا غيري لم يجمع هذه الكلمة إلى جانب الأخرى. أنا الذي فعلت هذا دون سواي، قد أسميه كولا ج كما تقولين. على كل لا تختلف فصائلنا كثيرا عن هذا الكلام.

● لست مقتنعة في منحي من مناهي كلامك!

○ هذا الكلام أخذه على عاتقي. وأقول كما قال بورخيس أن شمة كتابا واحدا، شمة لغة مختلطة ومشتركة. لا أدعي لنفسي أي خصوصية أكبر من ذلك. أنا فقط من ينسق، من ينضد، من يجمع وأحيانا من يعطي بؤرة ومكانا لذلك كله.

● في النهاية، ودون أن تدري، عدت إلى كلامي حيث قلت لك أن اللغة تأتي من المكان الواحد، من اللغة الواحدة والقصيدة ليست إلا إعادة البحث عن كل هذا وأنا لا أكتبها إنما هي التي تكتبني إذ لست سوى أداة!

○ بالنسبة للعالم كثير.

● طبعاً! إذ الكثرة تعني الوحدة المشتتة التي يحاول الشاعر - الأداة جمع شملها داخل تعددية التداخلات والتقاطعات، انه تنظري، لا تنتظر الحادثة أو ما بعدها!

○ الوحدة تخيفني، بما فيها الوحدة العربية. أما فيما تبقى لن نخطف، لسنا مختلفين أنا فقط اختلف مع الذين حولوا القصيدة العربية إلى درس صوتي، وطلبوا تكرار التعريف، أي تحويل كل بيت شعر إلى بيت صوتي.

خوسيه ميغيل لابيرتا واكتشاف الجماليات العربية

حاوره :

بندر عبد الحميد *



● درس الباحثون الغربيون المستشرقون وجوها متعددة للتراث العربي والإسلامي، وترجموا إلى لغاتهم مؤلفات مختارة، وكانت لهم آراء متعددة، في أهمية هذا التراث، وعلاقاته بالتراث الإنساني تائسراً وتأثيراً، فما ملاحظاتك الأساسية على ما كتبه هؤلاء الباحثون عموماً؟

○ قال الباحثون الغربيون إن الحضارة العربية حسية، وهم يعتقدون أن هذه الحضارة مرتبطة بالبداهة، مع أن العرب قبل الإسلام كان لديهم مدن وقصور وتجارة، ولديهم رؤية خيالية عن العمارة، يمكن أن نسميها «عمارة أدبية» وأروقة قصر الحمراء هي نوع من هذه العمارة الأدبية. شئ معقد، هناك جذور تعود إلى الجاهلية وحياة الصحراء نجد ما مثله في أكثر أشكال العمارة الإسلامية تطوراً، حيث تستند هذه العمارة في بنيتها التحتية وصحونها وأروقتهما إلى فكرة الواحة بما فيها من معان دينية وأدبية، فالواحة جزيرة من الجمال والخلود، وهناك تضاد بين الحياة داخل الواحة وخارجها، إن داخل الواحة يعني الخلود وخارجها يعني الموت والتفكير المستمر. وفي كل عهد كان الحاكم يحاول أن يثبات وجودهم، بإضافة رموزهم الخاصة كما هو الحال في قصر الحمراء، وفي كل سلالة أو عصر نجد إضافة لأن هناك رؤية خاصة لدى كل جيل.

إن الإسلام أخذ كل الحضارات الأخرى، ولكنه كان يضع قالبه الخاص ثم تقوم كل سلطة بأخذ ما يناسبها من هذا القالب وتطبعه بطابعها، لأن للفن أهمية سياسية، وهو يتجاوز السياسة، فالنرجسية لدى الحكام تدفعهم إلى محاولة تخليد أسمائهم، ولكن المعماريين والفنانين يريدون أبعد مما تريد السلطة، وهو الإبداع والسلطة ولا تستطيع أن تسيطر على كل الأشكال.

● لا بد أنك قرأت أهم ما كتبه الباحثون الغربيون عن الحضارة العربية، بما فيها من تفاصيل ويبدو أن قرأتك لوجوه الجماليات العربية مختلفة، من حيث العمق والانتعاش، فما هي أهم ملاحظاتك على ما كتبه هؤلاء الباحثون؟

○ كنت مهتماً بنشوء الفكر الجمالي بشكل عام، ولكنني وجهت اهتمامي نحو الفكر

هل الحضارة العربية حضارة بدوية، وهل هناك علم جمالي عربي، وما موقفه وتأثيراته في الثقافة الإنسانية، وما ملامح الجماليات العربية في التراث العربي، التي تمتد ويجذورها إلى العصر الجاهلي ولا تنتهي عند ابن خلدون؟

هذه بعض الأسئلة العريضة التي يطرحها ويحجب عليها الباحث المستعرب الألماني الدكتور خوسيه ميغيل لابيرتا في دراسته الشاملة، تاريخ الفكر الجمالي العربي، التي صدرت في كتاب «موسوعة»، عن دار أكل في مدريد، باللغة الألمانية، في أكثر من ٩٠٠ صفحة من القطع الكبير، بتقديم خواكين أوميا فورتنس، أستاذ الفلسفة في جامعة سرقسطة.

يقدم الباحث بعد التمهيد مدخلاً لدراسة المراجع والكتابات المعاصرة حول الفكر الجمالي العربي، في النقد الغربي والتد العربي. والتفرد الجمالية وعلم الجمال الأندلسي، ثم يوزع هيكل البحث على ثلاثة فصول تحمل العناوين العريضة التالية: الجمال والفنون في نشوء الثقافة العربية المكتوبة، الفنون في تراث الحكمة، الأفكار ومفاهيم فنية في الثقافة العربية الإسلامية، تعريف الجمال، والإدراك الجمالي في الفكر العربي الكلاسيكي.

وتسلوحت تحت هذه العناوين العريضة عشرات العناوين الفرعية التي تبحث في التفاصيل، مدعمة بشواهد مقتطعة من كتابات المفكرين العرب أوردتها الباحث بنصها العربي مع ترجمتها باللغة الألمانية واعتمدت في بحثه على بعض المصادر المخطوطة.

ويستعرض في سياق البحث الآراء المختلفة والمؤلفة للفلاسفة والمفكرين العرب، في التراث والفكر، ولا يكتفى بالشواهد مهم كتابي حسان التوحيدي، وأخوان الصفا، والفارابي وابن سينا، وابن عربي، والغزالي، وابن باجة، وابن طفيل، وابن خلدون، وابن الهيثم، وابن خلدون، كما يدرس الأثر الجمالي لتبدلات كان لها أثر كبير في تشكيل الجماليات العربية كتيار الحب العذري، وحرارة أخوان الصفا، والصوفي وأتباع مدرسة التوحيدي.

وفي بحثه عن الجذور الجمالية عند العرب يدرس الألفاظ الجمالية والطابع الحسي للجمال والعمارة والفنون في الشعر الجاهلي.

وقام الدكتور خوسيه بزيارة خاصة إلى دمشق والتقيت به بحضور الأستاذ صالح علاني الذي سترجم كتابه إلى العربية، وأجاب على الأسئلة بلغة عربية مبنية تعلمها بنفسه على مدى عشرين عاماً.

★ كاتب من سوريا

العربي والإسلامي في المراجع الغربية، فوجدت هناك ثغرات واسعة، فالمراجع الغربية تقتف من العصر اليوناني إلى عصر النهضة ثم إلى العصر الحديث، ولاحظت أن هناك أمهلا لدور الثقافة العربية في الثقافة الإنسانية، ومن هنا كانت خطواتي الأولى هي جمع المصادر دون تحديد لنقطة البداية، وتوصلت إلى حقيقة واضحة هي أن الدراسات الغربية المتوافرة في موضوعات الجمالية العربية تقتصر على البحث في اللغة والشعر والأدب وتبتعد عن الفنون التشكيلية ومفاهيم الجمال وتحديث الفنون بشكل خاص.

● كيف كانت بداية اهتمامك بالجماليات العربية، هل هي مصادفة أم هي حصيللة اهتمامات متواصلة؟

○ كنت أدرس تاريخ الفن العام في جامعة غرناطة، وقمت مع مجموعة من المدرسين بزيارة قصر الحمراء، ودفعتني الإعجاب إلى محاولة فهم أسرار العمارة والزخرفة والخطوط العربية، وعبرفت أنني لن أستطيع أن أحقق رغبتي إلا بدراسة اللغة العربية، كان ذلك في بداية الثمانينات، حيث استطعت أن أقرأ النصوص الأولى بالاعتماد على المعاجم، وأصبحت عاشقا للغة العربية، حيث وجدت فيها علما كاملا من الثقافة والحضارة، ومن التراث والحداثة والتأصيل، ومنذ ذلك الوقت لم أوقف عن قراءة المصادر العربية من الكتب القديمة والجديدة والصحافة والمجلات والأدب العربي المعاصر.

● كان المستشرقون الأوائل يهتمون بالشعوب الشرقية متخلفة بسبب عدم اهتمامها بالثقافة، وكانوا يوجهون الاتهام نفسه إلى شعوب أوروبا الجنوبية كالإسباني والإيطاليين، فهل تغيرت هذه الرؤية مع الزمن، أم أنها أخذت شكلا آخر؟

○ الآن اختلفت الصورة كثيرا، فلم يعد المنطق يمثل العنصر الجوهري في الفلسفة، وتبين أن الفكر العربي يحتاج إلى إعادة قراءة بشكل إيجابي، وإذا كان عدد كبير من المفكرين الغربيين يرون أن الشرق مرهون سلبيا بالدين، فانهم يهتمون بأفكار ابن رشد بشكل خاص، وفي إسبانيا ترجعت أعمال الغرابي وابن سينا وأعمال المشاهير من المتصوفين، وهذا له علاقة بفقدان اهتمام الغرب بالمنطق، مع تنامي اهتمامه بالخيال، فالأهمية التي أعطاها ابن عربي لسدور الخيال، في عملية التفكير والعيش بدأت تجتذب بعض المفكرين في الغرب لأنهم فقدوا قوتهم بالمنطق، ولجأوا إلى رؤية مختلفة عن العالم، مثل قوة الخيال وفي هذا إعادة اعتبار الفكر العربي فكرك مهم ومؤثر في تاريخ الفكر الإنساني.

● ما موقع الجماليات العربية في الدراسات الغربية كما نعرفها، وكيف ترى وجوه الاختلاف في الجماليات لدى المفكرين العرب؟

○ ثمة عناصر جمالية في التراث العربي تحتاج إلى إعادة البحث، مثل جماليات ابن الهيثم، مع أنها معروفة لدى الباحثين الغربيين منذ القرن الحادي عشر المراتب التي طرحها ابن الهيثم هي: كيف نحس أو ندرك أن هذا المرئي جميل أو قبيح، بمجرد الرؤية المباشرة دون مرور هذه الرؤية على العقل، والغربيون الذين يفاخرون بابتكار علم الجمال

لم يتطوروا في هذا المجال، بينما نجد أن هناك علاقة وطيدة بين علم الجمال وعلم النفس، ولابد من التعمق في هذا المجال.

● ما هي درجة الاختلاف بين ابن الهيثم والفلاسفة أو المفكرين العرب الآخرين؟

○ إن الغزالي يميز بين الداخلي والخارجي، ويؤكد أن المهم هو الجمال الداخلي، بينما يعتبر ابن الهيثم أن الجمال الجوهري لا يوصف، وعليينا أن نبدا من الجمال البصري، وهذا الجمال الجمالي يعتبره الغزالي رديشا، وابن عربي يعتبر أن جمال العالم هو جمال الله، وفي سياق آخر يعتبر ابن عربي جمال المرأة ملخصا بجمال الكون، ويرى أن بلقيس هي رمز الجمال والحكمة معا، وفي «ترجمان الأشواق» يعتبر ابن عربي أن المرأة هي معلمة التي تتقوده إلى المعرفة الحقيقية.

ويمكن أن نجد مزيدا من التفاصيل في كتابات ابن عربي الذي يعتبر بلقيس نموذجا للجمال والحكمة، كما يمكن أن نتذكر قصيدته التي تبدأ هكذا: أدين بدين الحب..

ويمكن أن نتعرف على تفاصيل نظرية ابن عربي في الحب والمرأة في كتابه «الفتوحات المكية»

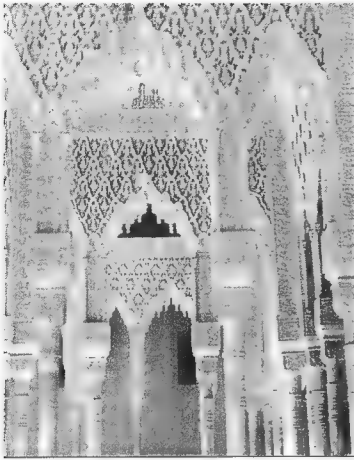
● أخذت صورة المرأة في الشعر العربي القديم والجديد، مكانة خاصة في الجماليات العربية، كما هو الحال في كتابات المفكرين والفلاسفة ورواد الصوفية ومفكري عصر النهضة، وصولا إلى الكتابات الجديدة التي تدافع عن حقوق المرأة، التي أربطت اسمها وصورتها بجماليات الحب العربية، فما موقع نظرية الحب في الثقافة العربية كما تراها؟

○ إن نظرية الحب في الثقافة العربية متميزة، وهي تعتمد على احترام الحواس أولا، بينما كان الفكر الغربي في القرون الوسطى ينظر إلى الحب من خلال فكرة الخطيئة، حيث تفضع العلاقة بين الرجل والمرأة لبرنامج محدد يهدف إلى انجاب الأبناء دون الشعور بالمتعة التي تعني الخطيئة في هذا البرنامج، بينما تجد المتعة في نظرية الحب العربية نعمة إلهية، نجد أن عددا كبيرا من الفقهاء كتبوا في تفاصيل تنظيم العلاقات العاطفية والجنسية كإبن حزم والتيجاني، وأورد عدد منهم فصولا خاصة بالجمال، وطرحوا أسئلة عن مواصفات المرأة الجميلة، أو الرجل الجميل، وهذا يعيدنا إلى نظرية النور والتضاد، وفي هذا بحث في المتعة وحرص على تنظيم العلاقات العاطفية، ومع هذا نجد مواقف جديدة لمفكرات عربيات معاصرات يتكهنن في نقد النظرة الذكورية العربية إلى المرأة، وتكرس كل جمال المرأة لخدمة الرجل.

● تكاد المصادر عن الحياة العربية قبل الإسلام تنحصر في الشعر؟

فكيف استطعت قراءة الجماليات المختلفة من خلال هذا الشعر؟

○ يتطلب الشعر الجاهلي اختصاصا دقيقا وقد اعتمدت في البداية على الدراسات العربية والغربية القديمة والجديدة، واخترت نصوصا أساسية، وبحثت في العناصر الجمالية فيها، وحاولت تقديم رؤية خاصة من هذه الجمالية، رؤية نقدية وحديثة إلى حد ما، لأن الشعر الجاهلي مهم جدا، حيث ترك بصماته على كل الثقافة



العربية والصوفيون استفادوا كثيرا من هذا الشعر في تشكيل رؤاهم ، وأخذوا منه جمالية التضاد بين الألوان كسواد العيون والشعر وبياض الوجه ، مثلا .

● هناك محاولات جديدة لدى بعض المفكرين العرب لإعادة قراءة التراث العربي عموما ، بما في ذلك الجماليات العربية ، وبما كانت تهمل بحكم بحثك المستمر عن مصادر الجماليات العربية ، فإذا رأيت في هذه المحاولات ؟

○ لاحظت اهتماما خاصا لدى المثقفين العرب بقضايا الجماليات العربية منذ عشرين عاما تقريبا . ويمكن القول أن هناك حفة من الدراسات المختصة لدى هذا المفكر أو ذلك ولكن هناك القليل من الدراسات التي تتناول الجمالية العربية بشكل دقيق أو تحليل شامل ، بل إن بعضها يمثل صدئ للدراسات الأوروبية المنقوصة . وحاولت تنبيه الباحثين الغربيين إلى أهمية إعادة البحث واكتشاف وجهه الجماليات العربية كإحدى الجماليات وتصحيح الأخطاء التي صارت جزءا من مراجع الباحثين .

● للجماليات العربية وجوه متعددة ، وقد تبدو متشابهة في اعتداداتها في المكان والزمان ، كما تبدو غامضة في عيون الباحثين الغربيين أحيانا ، فما العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة التي لاحظتها في دراستك لهذه الجمالية ؟

○ لم يكن عملي يهدف إلى اكتشاف أشياء جديدة أو نادرة ، وكتابي موجه للغربيين أولا ، ولكن الجديد الذي يمكن أن يجده القارئ أو الباحث العربي هو المنهج ، أن فهم علم الجمال يحتاج إلى بحث شامل ، لأنه ليس مرتبطا بأعمال شخصية لمفكر واحد ، وهكذا كان لابد في من دراسة الأعمال الكاملة لكل مفكر عربي قبل مقارنته بالآخرين ، فليس هناك جمالية عربية موحدة ، بل إنها متناقضة أحيانا ، وقد وجدت فعلا أفكارا جديدة وغير متوقعة مسبقا ، فعمل الرغبة من الاختلاف بين الفلاسفة والمفكرين العرب وجدت استمرارا لبعض الجماليات التي تشكل القاسم المشترك بينهم ، مثل جمالية النور وجمالية تضاد الألوان ، وعناصر الاقتان في العمل الفني في الفسيفساء ، وحفر الخشب وزخرفة الخطوط العربية .

إن الجمالية العربية تفهم الفن كقصيدة أو كقلاية ، وفي المنهج الذي اتبعته حرصت على إجراء حوار داخلي بين النصوص المختلفة التي درستها .

أما الجمالية في الغرب فإنها بقيت كجزء من الفلسفة الحية إلى جانب الأخلاق ، بينما فقدت الأجزاء الأخرى من الفلسفة أهميتها ، والمفكرين اليوم لا يستطيعون أن ي طرحوا أفكارا جديدة إلا في مجال الجمالية والأخلاق .

● كان الخط العربي ، يتبويعاته في جدران قصر الحمراء ، مصدر السهفة التي دفعته إلى تعلم اللغة العربية ، والبحث في الجذور والفروع التي تشكلت منها الجماليات العربية ، التي حاولت دراستها عمقا واتساعا ، في أكبر عمل من نوعه في هذا المجال ، ما نصيب الخطوط العربية في مجال الجماليات العربية ، كما رأيتها ؟

○ إن الغربيين يفهمون الخط العربي كزخرفة مجردة ، ولكنه في الواقع يحمل عيا جماليا ، وقد مر الخط العربي بمراحل متعددة من

التطوير ، وهناك كتابات عربية عن جماليات الخط العربي في أعمال ابن قتيبة وأبي حيان التوحيدي والقفندي وغيرهم ، كما كتب اللغويون فصولا خاصة عن الخط العربي الذي ينقل المعرفة والجمال معا ، وتبنت الثقافة العربية الخط كفن خاص بها ، وهكذا تلاشت الفسيفساء التقليدية وبرزت الزخرفة والخط ، لأنها يعطيان فكرة أكثر وضوحا عن تحديد هوية الثقافة وخصوصية العمارة العربية ، فقد كان العرب يعضاؤون إلى الظهور بشكل مختلف عن الحضارات الأخرى ، فكان الخط وسيلتهم المثل .

● ترتبط صورة الحياة العربية لدى الغربيين بالأسطورة أحيانا ، ونجد مثلا وأرضا على ذلك في قصص الكاتب الأمريكي واشنطن أرنفنج عن «الحمراء» فما حجم ارتباط الثقافة العربية بالأساطير ، في ذهنية المفكرين والقراء الغربيين ؟

○ ارتباط الثقافة العربية بالأسطورة ليس قديما ، لدى الغربيين ، فقد ظهرت دراسات جديدة تأخذ بعين الاعتبار البعد الأسطوري في الثقافة العربية .

أما واشنطن أرنفنج فقد كتب قصصا جميلة من وجهة نظر أدبية ، لكنها أثارت أفكارا رومانسية وتبسيطية عن الحياة العربية والعمارة العربية ، لأنه كتب عن أحداث غير معروفة ، وطورها ، ليقيم قصصا وحكايات جذابة ولكنها بدون رصيد تاريخي ، والغريب أن هذه القصص تلاقى رواجاً واسعاً لدى القراء الغربيين ، والأسباب بشكل خاص ، وتثير في الأوساط الشعبية وبعض الأوساط الثقافية أفكارا وصورا غير صحيحة عن الحمراء ، وعن الحضارة العربية ، وما تزال هذه الرؤية متداولة حتى الآن !



قصائد لم يسبق نشرها للشاعر
بابلو نيرودا

نشر للحق النقاش لصحيفة ABC الأسبانية قصائد لم يسبق نشرها للشاعر التشيلي بابلو نيرودا (١٩٠٤ - ١٩٧٣) وهي من بين قصائده الأولى التي كتبها في مطلع شبابه وتم العثور عليها مؤخرا بين أوراقه ويلاحظ فيها بوضوح بذور خصائصه وحساسيته الشعرية في تناولاته لثيمات الحب وقضايا العدالة والأسئلة الوجودية وغيرها مما تجل لاحقا في مجمل أعماله المعروفة. كما تبدو فيها نصوص أوليات خصوصية اشتغاله الفني الذي عرف بالبساطة المرفقة والمباشرة الرقيقة.. وسأزال جميع النقاد والقراء يعجبون بنيرودا شاعر الحب الأكبر بالعنف الأسبانية. وهو الذي أبدع في كل ميدان أشد فيه. فبال جانب كونه أفضل من كتب في الحب كان شاعرا مجيدا في الكتابة عن الحرب والسياسة وعن الفقراء وصاحب المواقف الأصلية واللغة الواضحة الأخاذة التي تعجب قاريه النخبة والقاري البسيط، وعن أسلوبه هنا يقول نيرودا: «أريد قول بضع كلمات حول الهدف الذي توقيته من لحد أساتيبي، وأعني المباشرة التي يعينني بها الكثيرون. وكان هذا الأسلوب يشوه أو يفسد أو يفسد الكتابة. إن المباشرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بمفهوم التاريخ. فالشاعر يجب أن يكون جزئيا مؤرخا لعصره، والتاريخ يجب أن يكون مافيه، ولا نقاء، ولا تنقيف. وإنما يجب أن يكون وعرا مقفرا صامتا يوميا.. يجب أن يتضمن الصفات البائسة للأيام التي تكرر، ويحمل ضيق وحسرات الإنسان. فهو إذن شاعر لكل الناس في كل مكان وفي جميع الأزمنة التي تليه (البحر جميعا انتمى وبكم اعترف ولكم اغني) وقد حصل في حياته على كل الجوائز التي يمنى أي كاتب الحصول عليها. وهي جوائز بالمشات كان آخرها جائزة نوبل عام ١٩٧١.. تقول عنه مارجريتا أجري المتخصصة بسريته: «كانوا يبايعونه في كل مكان بشكل لم يحدث - على ما اعتقد - لأي شاعر آخر». انه شاعر التنوع في السياق الواحد والوفاء لفهم شعري متطور، ومستقبل الاستراتيجية مرة بعد مرة.. هذا هو نيرودا الذي لم يعرف عصرنا مثيلا له. لقد احتاجت ميوله الشاربخية إلى قدراته الشعرية الهائلة كيلا تسحق تحت ثقل خمسين سنة من العمل الشعري المتواصل وأكثر من خمسين كتابا. إن من ينتقدونه هذا

الكثير لا يدعون بانه ليس حجر الأساس في أعماله فحسب، وإنما المبرر الكافي والضروري لظهوره.. لقد كان نيرودا ظاهرة كبيرة غير حياته المليئة بالأحداث والتجارب والعمل السياسي والمنفى والعمل النقابي والترحال والحب والكتابة إلى الحد الذي عثون فيه مذكراته بالقول: (اعترف بسانتي قد عشت) لقد قدم نيرودا كل ما يستطيعه للثقافة وللإنسانية ولشعبه التشيلي الذي استقبله عند عودته بالحقافة والاعتراف والتكريم في احتفال حاشد في الملعب الوطني بشكل لم يحظ به أي شاعر في أي مكان أو زمان.. وعن الطبيعي أن شاعرا بهذه القامة سيظل العالم ينقب في أوراقه ليكشف المزيد من مكوناته وإرثه الإبداعي الذي ننقل منه هذا مجموعة جديدة من قصائده التي كتبها في أوائل العشرينات من هذا القرن ولم يسبق نشرها من قبل.

الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها .. أرواح قوية

ترجمة محسن الرملي*

.. من أشياء هذا العالم.
انتي أجد في سكون الأشياء
غناء هائلا وأخرس.
فأرجع عيوني باتجاه السماء
لأجد في ارتعاشات الغيوم،
وفي الطائر العابر والريح:
العدوبة الكبيرة للوداعة.

أعشق الوداعة

على عتبات العزلة
افتح عيني وأملوها
.. بعدوبة السلام.
أعشق الوداعة أكثر من كل شيء

* مترجم عربي يقيم في إسبانيا

الضج

وتبدو عارضة على السواد الدامس
الشعور الشعثاء لغصنها الأخضر.
لكنها ستعقب لاحقا من توسلاتها بالمستحيل
وفي لحظة متمرده تعاود انتصابها
راغبة بالانتفاخ كيلا تبدو منهزمة.
وفي ضالها الوحشي مع الطبيعة
تمتلك تلك الرشاقة لعلوها الهائل
من أولئك الذين يهبون للانتفاضة.
لكنهم سيكونون مهزومين أبدين
وبشكل متصر يمنح كوارث صافرة
وربما تلوي الغصن اللين.

الرغبة السامية

بهدهء وبلا ارتعاشات على الإطلاق
تشرق الحياة بنور الحب
وتؤوي بكل الأوهام المقطوعة:
الحزن الصغير لألم صغير.
في نظرتها الهادئة الأصلية
قوة ووجاهة لسموها
حيث تشعر في روحها ببهجة الارتفاع،
وأشواق مقدسة نحو التطهر
لكل الكائنات والأشياء،
فرح عذب، أحلام وكرم
معطرة بعمق المسرة بالحياة
إذن فهو العيش بسكينة وحسب
بلا اهتزاز على الإطلاق
.. خلودا في الوداعة العذبة لمساء راحل.

الانتظار المريض

لم تأت الحبيبة حتى الآن.. ولن تأتي.
لم تصل الأيدي التي كان ينبغي وصولها
وعندما ستأتي، ستزهر الأيام

هو السير في طريق الحب المفقود
.. الأحلام الراحلة،

والاشارات السيئة للسنين.

سيرنا في شك الساعات الممحوة

مفكرون بأن كل الأشياء ساخطة علينا

.. فتطيل علينا طريق الآلام.

.. ودائما، دائما، دائما نتذكر شذى..

الساعات التي مرت بلا شكوك أو قلق

فنبقى بعيدا في عقم التشرذ.

اللحظة الصافية

تحلو في الأرواح .. الآلام .. والقلق

وتتكشم كل المؤثرات الشاردة

فقد وصل الى الروح عطر الأزهار

مثل نشيد تقي، مقتدر وفواح.

الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها

.. أرواح قوية.

لقد سخفتها كل الأوجاع الانسانية

فهي لا تخشى شيئا،

ولا تنتظر شيئا.. عندما يأتي الموت

.. فهي بانتظاره

وكان الذي سيحيي أخ لها.

حيث تحتجب في العيون الرغبات الدنيوية

كحمايم تنكمش في الأيدي

رامزة لكل أصالة الدواخل

تهتز الأصوات مفعمة بالرنين اللاحن..

تصبح كل الأفكار بلا جزع .. وبلا أشواق

وتعلو فوق الوجد الانساني.

تمرد

حين تشتد سياط الأمطار والرياح

ترفع الحوريات صلواتها المتوحشة.

مضيفة عذوبات الحب الناعمة. وتنطفئ الآلام
فيما يستطعم القمر أكثر جسنا خلف جبل مثالي
.. ستظل إليه العيون جذلى

بوصل لشعورها الروحي المتسامي.
لم تأت الحبيبة حتى الآن .. ولئن تأتي
ولكن ما إن تأتي حتى نعيش الفرح..
لأننا نجد في هذه الحياة أملا آخر.
الآن ومع كل الشكوك والمخاوف
وخادعا لجرح الآلام العتيقة؛
انتظر الحبيبة التي لن تأتي أبدا.

شعور في درس الكيمياء

يصنع التلاميذ متوازي السطوح،
يفشونها من كتاب الكيمياء
فيما يقرضني الضجر كحشرة معضاضة
.. تشعر بجرح الميتافيزيقيا.
الحنة الكريمة للصوت التربوي:
.. حامض أسيدى .. كيمياء تركيبة..
مزيد من منحنيات شيطانية سايكولوجية
.. في جيلاتينات تفاعلاتي!
مطر الأنابيب يترك زهيراتة
وأنا أفكر .. أفكر : كيف لشاعر..
يغض أحيانا .. وأخرى يحسد ..؟!
الجرح العتيق .. يا للشيطان ! .. أنه يذبل.
وفوق الكرسي يحنيني الغم..
الغم؟ .. يا للضجر الضجر، الضجر!

ساعة الحب

إنى ثمل بالحب في هذه الساعة..
تستفيق بزواحي العذوبات الضائعة،
ونواقيس الحياة الرنانة تمنحني متاعب عمري..
تعال أيها الفجر الخامل.

تعال أيها التعب الوردى.

تعال يا عبير القبل.

تعال يا دماء المرأة..

فمنذ زمن بعيد أعيش بلا حبيبة

حيث تهشني كلاب الرغبة والعطش.

فأنا حين أمضي ثملا من الحب بلا اكتراث،

والطيف البعيد لا يستطيع العودة..

سأحل كل أزهارى .. لعل الحياة قصيرة.

.. بلا شك ينبغي أن تفتح أزهارى -

وحين أحملها ذابلة

امنحني يدك يا صديقتي.

.. اعطني ثمرة يا إلهي

.. اعطني نهدين ذابليين.

وعين عاشقتين.

وإن لم تعطني كل ذلك. فيا ومع حي.

يبدأ أعمى

اعطني يدك أيها الأعمى.

فأيدي العميان .. كجذور هؤلاء الرجال الجامدين،

تحترق حد التحمص في شمس كانون الثاني،

وحين يحل الخريف يشعرون بقدم الموت،

يعشن في الصمت مقطعات مرميات..

نافضة عن أصابعها نسالة الألم.

ويغزلنها مجتمعة كرهان متواضعين

كانوا يغزلون كلمات الآلهة.

يحمل العميان كل روحهم في هاتين اليدين

أخشنها الاحتكاك بأعضاء البشرية..

عبرت جأز الألم راعشة بالحب.

أصابعها الطويلة السوداء تتر كأوتاد السفن

فتبدوان كحماشي معجزة مقدستين

مهترئة ودامية من الليل والألم

لقد كانت قصائدي اجابات عن حوادث في حياتي، تؤطر كل الحياة بلحظتها الممتعة والشقية. لم تكن في لحظتها، وإنما مرشحة عبر الزمن. وهكذا فجميع نتاجي الشعري بالإمكان النظر إليه كيوميات، ولكنها يومييات غير شخصية. لحظات معاشة من قبل الفرد الحقيقي، ومتحولة الى قصائد من قبل شخص لا يثبات هويته، كل شاعر يخترع شاعره الذي هو مؤلف قصائده، والأفضل القول: أن قصائده تخترع الشاعر الذي يكتبها.

كثيرا ما تبتدو له كمزحة محاولة التمييز بين الشاعر المحمدي والشاعر الغنائي، يقال إن الشاعر المحمدي - ووريثه الروائي - بقصان حوادث لا تمت بصلة لهما ويخترع عن شخصيات بينما الشاعر الغنائي يتحدث بإسمه الخاص، وهذا ليس صحيحا: فالشاعر الغنائي يخترع ذاته عن طريق أعماله الشعرية، وفي أشياء ليست قليلة فإن «ذاته هذه» تكون مختلطة بجمع من الأصوات والشخوص، ومثل جميع البشر، فالشاعر هو كائن جمعي، منذ ولادتنا وحتى الممات لأننا نعيش حالة حوار - أو جدال - مع الجهولين الذين يستوطنونا. إن السيرة الحقيقية لشاعر ليست في حوادث حياته وإنما في قصائده، الحوادث هي المادة الأولية، المادة الخام لما نقرأه كقصيدة شعرية، هي ابتكار (واحيانا هي رفض) لهذه أو تلك الخبرة الحياتية لم يكن الشاعر يوما ما ماثلا للشخص الذي يكتب: فحالة الكتابة هي ابتكار، نعلم أن Catulo ولبزيا Lesbia (اسمها الحقيقي كان كلوديا) جدا حقيقة، كانا شخصين تاريخيين. وكذلك فقد وجد كل من بروبيرثيو Propertio وسيتيا Cintia. ونعلم كذلك بأن لا الشاعر كاتلو ولا عشيقته، ولا أيضا الشاعر بروبيرثيو ولا حبيبته كانوا أولئك الأشخاص الذين عاشوا في روما منذ سنوات طوال، إن بطولة هذه الكتب ومؤلفيها انفسهم، دون أن تكون محض خيال، هي في أنها تنتمي الى الواقع الآخر، ونفس الشيء يقال حول بقية الشعراء، في أي زمن يكونون، وما هي عليه حياتهم أو أشعارهم. إن الشعر فن كتابة القصائد، ليس نتاجا طبيعيا، فبعر مشروع الشفيف هذا، فما يكتبه الشاعر ودون أن يدري، فإنه يخترع ويتحول الى آخر: كائن - شاعر. لكن واقع شعره وواقعه الخاص ليسا صناعيين أو انسانيين إنما يتشكلان في هيئة زمنية محكمة ورقيقة، حال إظهارها تبرز أمانها بواقعها الانساني الحقيقي. إن القصائد ليست اعترافات وإنما احياءات. (١)

أوكتافيو باث

أحبار مفردة

ترجمة: عبد الهادي سعدون*

اختيار الأثياء.

٢ - قناع تالالوك Talaloc

بين توبج من صلصال

تولد باسمه،

زهرة الانسان.

٥ - الآلهة الوميغا

الجهات الأربع

تعود الى سرتك

في جوفك يضرب اليوم بأسلحته.

٦ - تقويم

ضد الماء، أيام من نار.

ضد النار، أيام من ماء.

مياه متحجرة

والعجوز تالالوك ينام في الداخل

حالمًا لزمن ما.

٣ - نفس الشيء

محاط بال ضوء

البلور الذي هو الآن من قشرة

وفوق مياهه،

يطفو الطفل.

٤ - أوركيديا من الصلصال

١ - إحياء

الكتبي

بين موسيقى التانجو وجرة من

أواسكا

متوهج ويقظ

بعينين متلألئتين من ورق الفضة

تنظر اننا جيئة وذهابا

كجمجمة صغيرة من السكر.

* كاتب عربي يقيم في إسبانيا.

٧- سوشيبيل

في شجر اليوم
تعلق فاكهة من يشب
نار ودم في الليل.

٨- صليب من شمس وقمر
بين ذراعي هذا الصليب
يعتش طائران
آدم الشمس وحواء القمر.

٩- طفل وبلبل
في كل مرة يرميه
يسقط
متصف العالم تماما.

١٠- اشياء

تعيش بجوارنا
نحن نجهلها، ونجهل من نكون.
وهكذا نتحاور في كل مرة.

(في الأوسمال Uxmal)

١- معبد السلاحف

في المساحة الفسيحة
تستريح وترقص الشمس
الحجرية.

عارية في مواجهة شمس،
عارية أيضا.

٢- منتصف النهار

الضوء لا يرمش
والزمن فارغ من دقائقه
عصفور ألقي القبض عليه في
الهواء.

٣- وقت متأخر

يهوي الضوء،
فتسقط الأعمدة.

ودون أن تتحرك،

تبتدي الرقص.

٤- شمس مكتملة

الوقت شفيف

وسنلمح حين يكون الطائر
لامرثيا
لون هديله.

٥- نقوش بارزة

المطر، قدم راقصة وشعر طويل
ساق عضها الشعاع،
يهطل مرافقا بالطويل
عرانيس تفتح عينيها وتتمو.

٦- أفعى بنت لها فوق الجدار

جدار في مواجهة الشمس

يتنفس بهتز يتموج
قطعة من سماء حية وموشومة.

الرجل يشرب الشمس،

هي ماء، هي تربة

وفوق الحياة، أفعى

تمسك رأسا بين أنيابها:

الآلهة تشرب الدم، وتأكل البشر.

أحجار مفردة

١- زهرة

الصراخ، المنقار، السن، العواء
اللاشيء الدموية وصخبها القاتل
يغمى عليها أمام هذه الزهرة
البسيطة.

٢- سيدة

كل الليالي تنزل البثر
وفي الصباح تعاود الظهور،
وبين ذراعيها زاحف جديد.

٣- سيرة ذاتية

ما استطاع أن يكون،

ذلك الذي كان.

لأن الذي كان، ميت.

٤- نواقيس

أمواج من الظلال، أمواج من
العمى

فوق صفحة اللهب:

بللت فكري وأخذته.

٥- عند البوابة

بشر، كلمات، بشر

توهمت حينها

ان القمر في الأعلى، ووحيد.

٦- منظر

الحشرات شغولة

الحياد بلون الشمس

الحمير بلون الغيم

الغيم أحجار هائلة لا تزن

الجيال كغيوم حانية

قطع أشجار تشرب من الجدول

الجميع هناك، قائلين بوجودهم

أمامنا حيث لا نكون

متأكلين بالحقد، بالضغينة

بالحب متأكلين، وبالموت.

٧- رؤية

أراني حالما أغلق عيني:

فضاء، فضاء

حيث أكون أو لا أكون.

١- آخر نص نشر في كتبه اكتشافات بمسوان
الشاعر كائن جمعي.

مختارات للشاعر الروماني تودور أرغيزي

الترجمة والتقديم
الخضر شودار*

• تودور أرغيزي (Tudor Arghezi) ١٨٨٠ - ١٩٦٧ شاعر البساطة والفنانية، غنائية الأحزان الروحية المشوشة، في شعره ترق عظيم إلى النور واللاذكية، شعر التأسلات في حقائق الوجود الكبار، الموت، الطبيعة، الحب وأسرار الكينونة احتفظ في شعره بآثار من حياته في السيرة، في معجمه مفردات عربية نثقة فيه ذكاء الأسماء.. والأشياء.

• في ٢١ مايو ١٨٨٠ ولد أرغيزي لأسرة مزارعة بحدري القرى في مقاطعة كورج Gorj.. بولوتنيا.. كانت الحياة القروية في هذه الناحية أكثر من غيرها فقرا وقسوة أهاليها سمر.. قصار.. مشحوشون، لهم سواعد قوية معنولة ونظرات حادة.

• بدأت مفارقاته في الحياة في الحادية عشرة.. كان يعطي دروسا في الجبر وهو في الثانية عشرة.. وكان يتدرب أثناء العمل المدرسية على صقل الجارية.. عمل أميناً لمعرض لوحات.. فغشها على مخير في مصنع للسكر شتيل Chitila

• بدأ يتعرف باحتشام على الأساطير الأدبية.. غير متجمل للشهرة كان أشبه بمارمالينا، في تقهقه الطويل لقصائده، والتي لم ينشرها مجمعة في ديوان إلا بعد أن تجاوز الأربعين.

• منذ عام ١٨٩٦ أخذ ينشر قصائده في «الهيئة الأرثوذكسية» صحيفة كان يشرف عليها ألكسندر ماكيدونسكي A. Mcdonski. شاعر برناسي تأسر به أرغيزي، كان له صالون أدبي كثيرا ما كانت تجري فيه مناقشات أدبية بين الشعراء الشباب حول أعمال المزمين القرنيين

• تعرف في هذا الصالون على صديقه جبالا جالاسيون Gala Galaction وقرر الاثنان - لأسباب روحية ميتافيزيقية - الدخول في النظام الكنسي.. فدخل أرغيزي دير «كرنيكا» Cernica وصار ابنا روحيا للمعمودية باسم يوسف جرجيان - Iosif Gherghian - ثم ساهم في إنشاء مجلة «الخمس السقيفة» ونشر فيها قصائده التي أعطاها اسم «مسيق أقدوس» (تخلو عن هذه القصائد فيما بعد)

• ولقدت الكنيسة إلى جامعة فريبورغ Fribourg بسويسرا لاستكمال دراسته في اللاهوت.. كان أرغيزي متعاطفا مع كاثوليكية هذه المدينة معتقدا لها في سره.

ظل ما يقرب من عام بفريبورغ ثم انتقل إلى جنيف بعد تخليه عن الكنيسة.. ومنها إلى باريس معجم الفردوس كما يسميها.. عمل فيها محاميا وبانما جولا.. ثم رجع إلى جنيف ليعمل في تصنيغ على الساعات وكان يحظى في سويسرا بالاحترام، فعرض عليه بعض الأصدقاء مساعدتهم في الحصول على الجنسية السويسرية.. لكن أحداث ثورة الفلاحين بروسانيا عام ١٩٠٧ والتي دمرت فيها قرى بكاملها وقتل فيها ١١٠٠٠ من الفلاحين، تركت أثرها في نفس أرغيزي.. وكان خلال إقامته بسويسرا يتابع تحولات الفكر السياسي والاجتماعي، يخالف للبعضين السياسيين ويحجم بالآخرين والعديد من الفوضويين.

• عاد في عام ١٩١٠ إلى بوخارست وأخذ ينشر قصائده يومية في مجلات مختلفة لاسيما «كرونیکا» Cronica.. التي ساهم في تأسيسها مع جالا

• في عام ١٩٥٥ ظهرت مجموعته الشعرية: ١٩٠٧ (منظر) ثم ديوانه «مدح البشيرة» (١٩٥٦) ١٩٥٩ ظهرت أعماله في طبعات كاتمة.

• حصل أرغيزي في ظل الحكم الملكي على الجائزة الوطنية للشعر عام ١٩٣٤.



سبون في عام ١٩١٥.

• عارض في عام ١٩١٦ دخول رومانيا الحرب مع الاخلاف لأندخل سجن «فاكارستي» - Vacaresti.. أوجت له هذه التجربة بكثير من الشعر.. ألف ذكرياته عنها في كتابه «الباب الأسود»..

• بعد خروجه من السجن.. تولى ورئاسة تحرير مجلة «الفكر الروماني» من عام ١٩٢٢ في ١٩٢٣ ثم صحيفة «الأمه» التي نشر فيها ذكرياته عن الدير.

• في ١٩٢٧ وفي سن السابعة والأربعين أعد ديوانه «أقوال سديده» للنشر، هو خلاصة شباب أرغيزي، يقف منه على مرحلة التضيق ويعبر عن جوهر طبيعته.. محتويا على أهم الموضوعات الكبرى التي شغلت أعماله كلها.

• بدأ ينشر منذ عام ١٩٢٨ دوريته «ثلاثة الصيوت» «ثلاثة البهلاء» وفي ١٩٣١ ظهرت مجموعته «أزهار الفناء» ثم «كتاب الماء الصغير» ١٩٣٥

ورقصات ١٩٣٩ وفي النشر «الفرقات من شخب» (١٩٣٠) مذكراته عن الكنيسة عرض فيها بالتصوير الساخر لرجالها.. كما ظهر له كذلك «دفتر مذكرات لوطيان كثر» (١٩٣٢) هجاء للأخلاق الرومانية في عصره.. اتبعه بـ «مقبرة البشارة» عام (١٩٣٣).

وفي عام ١٩٣٤ نشر ديوانه «عيون مريم العذراء» كما ظهرت له «ديانا» عام (١٩٤٢) وعمل هامش اهتماماته السياسية والاجتماعية ألف لولديه خواطر وصفية ظهرت بعنوان «كتاب الآلام» (١٩٣٢).

• في عام ١٩٤٦ كتب «بارون» مقالة نقدية سياسية هاجم فيها البهلاء للبيشون البارون «كيلنجر» Killingier المبعوث الدبلوماسي لهنتري في بوخارست منها الصاكر اللاتينية بالابتزاز، فحكم عليه بالسجن شهورا، أطلق بعدها سراحه.

• بعد نهاية الحرب، قامت الدولة بنشر مختارات من شعره ومن «تدكرة البهلاء».. وفي العام نفسه (١٩٤٦) تم عرض مسرحية «الرجعية» (الحقبة) - Seringa بالمرح الوطني، لكن سرعان ما سادت الأمور بينه وبين النظام.. فاختار العيش في الظل ثماني سنوات شغل فيها نفسه بالترجمة عن الأدب الأخرى.. كحكايات لافونتين..

les fables de la fontaine وكريلوف - Krylov.. وكذا ترجمات أخرى عن أناتول فرانس - A. France وغرول - Gogol.. موليير - Moliere.. - رايمو - Rimbaud وآخرين.

• في عام ١٩٥٥ ظهرت مجموعته الشعرية: ١٩٠٧ (منظر) ثم ديوانه «مدح البشيرة» (١٩٥٦) ١٩٥٩ ظهرت أعماله في طبعات كاتمة.

• حصل أرغيزي في ظل الحكم الملكي على الجائزة الوطنية للشعر عام ١٩٣٤.

• مات أرغيزي في بوخارست في ١٤ يوليو ١٩٦٧.

* شاعر ومترجم من الجزائر.

داسي^(١)

أرى إليك يا إنياء الطين المش
وأنت مثقل بالقيات ثلاث
هذه الأحقاب التي قضيت
تراكم في قعرك
كل يوم يمضي من الأبدية
تاركا هذه الدرة من الغبار
لتهجع كشاهد فوق هذا الحطام
البرهة تحيا .. والأحقاب تموت
حافلا بالأسرار مفلوج القدم
كنت مستريحا تحت تراب الحرارة
لا أحد يذكر بقايا عظام
من زخرف لباسك الخزفي
سواك ، فأعطاك أصلا
لكن لا الخزاف باق. ولا شيء منه يبقى ..
من التراب ذاته أنت، أكثر خصبا أو رداءة
لكنك باق .. تراه أبدا مايزال ؟
من دم وطب ومن عرق
وبلمسة خفيفة بقعك أنمل بالأزهار
لأفا على ساقك شفة رقيقة
كان يجب حواس للصلصال ..
تكون .. هو ما تستطيع ، فيها يمكنه ألا يكون
رقشك مايزال سالما يتلألأ
لست من خلق الإله الواحد
مثليا الصحراء أو القمر أو النجم
أنت من خلق شبيهي
اليد ماتت .. ونطاقك المتألق
يعطي اللمسة الرفيعة روعة
محاذرا بمملك الخزاف على راحته
ينفذ منك صدى
إلى الأذان والأصابع
الصوت الواهي الرخيم، الرتيب الرخوي
يظل كثيفا ومليئا كما في البداية
يا خزف الأحلام والتراب
هو أعطاك الصوت، وأنا أعطيك الكلمات

إساة

أيتها العذراء .. لم أهو حجر الصوان
حتى أصقله لأجلك
بحث في الصلصال الروماني
عن قذق المشوق العابق بعطر الشمع
من الغابات أخذت الطين الصلب
ويبد خزاف، جبلت جسمك الصغير
عضوا .. عضوا
حتى صار من الصوان المش
سويت بريق عينيك من رعي الحمام^(٢)
وجفنيك من أكمام الورد
حاجباك سويتها من متناثر
عشبة تفتقت في الأسحار
للصدر حاكيت الجرار
وإن تباطأت يدي المتهافنة
عند النطاق والنهدين، فذاك ذنبي
لأنه عند الخصر كان ينبغي لي أن أنتهي
لأنني خشيت على التمثال من الحس والحركة
من أن يتشني بالملازمة
من هذا القلق العذب الذي أودعه فينا الإله
والذي يملؤك نافذا مني إليك
يا أحب امرأة .. ويا أنعم غواية
ما أثقلك الآن في الغياب
كيف استخلصتك من هذا الصلصال
ولم أترك الطين للآنية؟

أنظر في الزهور ..

أنظر في الزهور، وفي الكواكب
أنت أعذب حزن يؤلمني
أنظر في كما لو أنني في حجرة راهب
في ملكوتك أنظر وفي السماوات
في الخلاء ، وفي الأوكار
في دغل الحدائق أبحت عنك
أنحي سم الأشواك
متأنيا أتقنى أشرك

على حصان أجوب السهل

وحقول الذرة

بمعني أبحث عنك

وسمعي

أحتو على شجرات الورد، أشم

البراعم من أغصانها الدانية

في كل شيء، كنت، وعن كل

شيء ابتعدت

جريت زهرة إكليل الملك،

فمرقت جانباً

سألت عنك رعي الحمام الرهيف

أجابني: أذان الجدي (٢) تعرف

أكثر

لعظاية قلت: هل مر من هنا؟

فأشارت الى الحيات والحجاب

وإذا لم ينجني قفير النحل

أصغيت للنسور وللذئاب

طفت بأرضي طولاً وعرضاً

غصت في طبقات الأجيال

أنهكت كثيراً من الحماسة

والقوى

ولم أعر عنيك

حيث أترقبك في مكان ما

اختفى ظلك الأبيض في لمحة

الساء سلك الذهب...

مسكوكات .. طوق

مسكوكات..

ظننتك ثانية من نثار الحيز البري

لكنني سمعت همهمة، فالتفت

هفيف ريح توشوش في حقل

الشعير:

«ما فتىء البشر والصقر يبعثان

عن ملقى الله

نحن في الحقول نراه وفي

اليساتين

ووحدهم يعيون لا يرون»

أه! قسماً بأغلف الأيمان التي لا ترجم

الكل يعرف المولى وما من شيء

يكشف عنه الحجاب.

أركيولوجيا

من عمق روحي أتذكر

كل هذا الذي كان، أبداً أتذكره

هذا الماضي الذي لا أعرف

لكن بقاياها الأتقى. عارية

في غفلة مني، اختبأت في

مثلاً نسيها التراب

حيث يرقد التمثال جنب التمثال

والقبر مغلقاً جنب القبر

شواهد القبور همهمات لا تنتهي

بعضها مبحوح وبعضها جهر

عبر الهواء، منفصل هو الوقت عن

الساعات

كما العسب عن القرنفلات

للصمت أصواته الضائعة

في الغابر كانت له الرنات

وحيداً أصغي لغبار الأسلاف

يندثر، ولا يزول

أحياناً .. مثلاً عاصفة قوية

تثير كل شيء وتعصف حتى السماء

ترفع القرون الخالية أثقالها

فيما أرمي منها آخر الذرى

الظل

منذ الآماد والعصور أقتفيك

منذ كنت تمشي على أربع

هائماً في خوف، مذعوراً من الحيوان

تبحث حيثما كنت عن مأوى أو قوت

رفيقك الصامت، في السكون وفي

الحراك

صورة منك صادقة، وعلى مثالك:

كنا نتراص جنباً الى جنب، نرصد

خطو الهائم الثقيل تحت الأغصان

هكذا، أنا وأنت كنا نخشيء في عمق

المغارات

هل تدري؟ كنا .. نحن الاثنين ..

شخصاً واحداً

على هذي الأرض، يجمعنا أصلان

متحدان

بعشاء من هواء رقيق يفرقنا

أنا هذا الظل الذي عنك لا يفصل

أبداً أرسم لجسمك صورة

على الرمال الحارة، وعلى الحشن من

الحصى

كأني خيط عنكبوت يلفك

قطعة من الليل أنا، هدية ليلادك

أخرج منك، وأدخل إليك في البكور

والأصا

تهرب مني، وفي البهيم الخالك إلي

تعود

أنا قرين البشر وما يمضي من

النهارات

قدرك كله في لا يرى

خمن إذن، إن كان سيفرغ الوقت أو

يمتلئ

في الخفاء تدور الأسوار صامتة

ووحده يعلو خيط من دخان

خطبة

هل تكون لي أرضاً

من البذار والكروم والبرك

من الينابيع والغاب ووحي الحيوان؟

اليدين؟

بين العجلات يتدارسون الخطط

كم من الأحلام لم تمت ومن
الأعمار

زحفا على البطون

امتطاء للخيل على عجل

ركوبا... ونزولا

كأن الخطى الصامتة نسج قطيفة

خفوت حافر الحصان

سري أكثر من رسائل غنومة

قلقلة في الآثار

كسر للقفل بالأسنان

كما الحيز المقدس

النرد

أول الأبدية

هم جميعهم

حتى الخيول، سارقون

الساعة الأخيرة

في السماء

تدق ساعة الحديد والنحاس

في نجم

تدق الساعة المخملية

الساعة الملبدة تدق

في برج المدينة

في ساعة الصوف

يرى الوقت العتيق

تمزق الساعة الورقية

بالقرب من شاهدة القبر الملكي

تدق أجراس ساعة الغبار

أختها يا هذه الليلة

ما من ساعة تدق

هوامش:

١ - داسيا أو دافيا اسم لرومانيا قديما

٢ - نبات عطري تزييني متعدد الألوان

٣ - جنس نبات من الأعشاب الطبية

في عمق روحنا مع خاتم العود

ظاهرا نحننا الحياة على القوة

التي ليست في العمق سوى

إشارات ومجاهيل

تتلا الأكتب المذهبة العناوين

كي نفتح فيها مغاليق الأفكار

لكن، كل عنوان حفر على كتاب

محكم الغلق

له من الأقفال ما لا مفتاح له

المنجل

قيل إنه سقط من السماء

هلال في البساتين

فاتخذوا له ذراعا خشبية

لتزيده قوة

وفيما هو يجوس القهقري

بين سنابل القمح الميفاء

كأغصان الأسفل

يخال حقا أن القمر

هو من يبدأ بالحصيد

يحصد «ليانا» ويمزج

يربط الحزم من الوسط

من موضع لآخر تتراكم

خمساً خساً في أكداش

فيما الأمير السايي الجميل

يغتبط في الهزيع الأخير

بأثناء صوته الفضي من أعمال

أجيال

المملكة كلها أربعون عربية

مخازنها أربعون

الأسلاف والأحفاد

تأثينا الأبقار حفل الضروع

تخور أمام باب الأكاسيا

بزهاته الزرق

في الباحة يلعب الجميع، بنات عرس

صغار الخنازير والبطات

والفراخ بزغبها الحريري

تحصي حب الزؤان الصغير

وتصيد البراغيث

في باحثنا يهتز شجر القيقب

المتماوج ويصدق الديك بالنشيد

نحمل الزهر في سلال القصب

نسوي منه صفائر المهر

من صوف الحراف

نسج أسرة لصغار القطط

هل تكوني لي حديقة

من وريف العشب والمخل؟

يعدا

هي ذي الآن يدعها هذها

النائي، العود والمزار

زهرة هي، خبيء وجهك واشرب

الأريج من راحتها، الذكري والحلم

هي تحسن الملاطعة، والشفاء والهددة

دائما تذكر رهيف الملاسة

تمهمس بالكلام، هي أشبه بخاتم

نقشت في قلبه زنبقة وأحرف سرية

عديني بأن تعطيها للأقرب منك

مقدس عهدتي، وإن نسيت

كم مرة في حياتنا لم نذرف الدموع

الكبار

حتى التعب ولم نشد بدفء على



عن زهرة العشق والخيول الشاردة

شعر : روبرتسونوس

ترجمة : حسن حلمي *

في الغابة كانت تعيش زهرة عملاقة عرضت كل
الأشجار للهلاك عشقا.
كل الأشجار كانت تعشقها.
كانت أشجار السنديان تصير عند منتصف الليل
زواحف تدب حتى تبلغ ساقها.
وكانت أشجار الحور والدردار تنثني نحو تويجها.
كان السرخس يصفر في تربتها.
وإن كانت أشد ألقا من العشق الليلي، عشق البحر
والقمر،

فقد كانت أيضا أشد شحوبا من براكين هذا
الكوكب الخامدة العظيمة،
أشد حزنا وحنينا من الرمال التي تجف وتبتل
بنزوات الأمواج.

عن زهرة الغابة لا عن الأبراج أحكي.
عن زهرة الغابة لا عن عشقي أحكي
فإن كانت هذه الزهرة تأسري - وهي زهرة أشد
شحوبا وحنينا،
زهرة يعشقها السرخس والشجر - فلأننا معا من
نفس الجوهر.

* مترجم و أكاديمي من المغرب.

صادفتها يوما؛
عن الزهرة لا عن الأشجار أحكي.
صادفتها في الغابة وكانت الغابة حين مررت بها
ترتعث.
مرحبا أيتها الفراشة التي قضت في تويج الزهرة!
وأنت أيها السرخس المنفسخ، يا قلبي.
ويا عيني، يا من توشكان أن تصيرا، فحما، لهما،
موجا،
عينا أحكي عن الزهرة. فأنا لا أحكي سوى عن
نفسى.
السرخس على الأرض أصفر، صار مثل القمر،
تماما مثل ذات اللحظة، لحظة احتضار نحلة حائرة
بين زهرة القنطر ووردة أو حتى لؤلؤة.
ليست السماء بهذا الانغلاق.
يقبل رجل - في عروته زهرة أقحوان - رجل ينطق
باسمه فيجعل الأبواب أمامه تفتتح.
عن الزهرة الخاملة لا عن المراقبي المفضية الى المغامرة
والعزلة أحكي.
واحدة تلو الأخرى ماتت حول الزهرة الأشجار
وكانت الزهرة تقتات من تفسخ تلك الأشجار.

لذلك صار السهل مثل لب الثمار،
لذلك نشأت المدن.

يتلوى نهر عند قديمي ويتوقف خضوعاً لإرضاء
لنزوقي، يتوقف شريطاً من صور مرجية.
في مكان ما يتوقف عن النبض قلب وتتصب
الزهرة،

تنتصب زهرة يهزم أريجها الزمان،
زهرة كشفت طوعاً للسهول العارية عن وجودها
كالقمر، كالبحر،
كالجو العقيم المخيم على القلوب الحزينة.
مخلب سرطان بحري فاقع الحمرة يظل
راقداً بجانب إناء.

الشمس تعكس ظل الشمعة وتعكس ظل اللهب.
والزهرة تنتصب مزهوة في سماء الخرافة،
أظافر كن، سيداتي تشبه بتلات الزهرة، وهي مثلها
وردية.

تتحفز الغابة إذ تهمس همساً خافتاً.
يتوقف قلب كما يتوقف نبع جف.
لم يعد ثمة وقت، لم يعد ثمة وقت تعشقن فيه أيتها
العابرات.

زهرة الغابة التي أروي حكايتها زهرة أقحوان.
الأشجار ماتت، الحقول اخضرت، المدن نشأت.
الخيل الشاردة العظيمة في اسطبلاتها البعيدة تدق
الأرض بسنابكها.

قريباً ترحل الخيل الشاردة العظيمة،
قريباً تشاهد المدن السرب يعدو عابراً أزقة
يرن بلاطها المرصوف لوقع الخوافر ويومض.
الحقول يحفرها موكب الخيل ذاك.

وإذ تجر الذبول في الغبار وتفت البخار المناخير، تمر
الخيل أمام الزهرة،
وتتلكاً طويلاً ظلال الخيل.

لكن ما مصير الخيل الشاردة التي كانت تندر
بالشوم أردافها الرقطاء؟

وإذ ينقب شخص ما يعثر أحياناً على حفرة غريبة
إنها جدوة من حدود الخيل.
الزهرة التي رأت الخيل مازالت تزهّر دون ضعف
أو وهن،

وها هي الأوراق تنمو على ساقها
وها هو السرخس يمتد لهيباً وينعطف على نوافذ

الببوت
لكن ما مآل الأشجار؟
والزهرة - لماذا تزهّر؟

أيتها البراكين، البراكين!
ها هي الساء تنسدل.

أفكر في القصي، في الأعماق بباطني،
والعهود التي تلاشت تشبه أظافر تكسرت على
أبواب مغلقة.

في الريف حين يدنو فلاح من الموت، محاطاً بشار
الموسم الفارط،

وبصوت الجليد المطلق على زجاج النوافذ،
وبالضجر الذابل إذ تبتهت كما تبتهت زهور القنطر
على المرج،

تتجلى الخيل الشاردة

حين يتوه مسافر في مستنقع من سراب أشد انكساراً
من التجاعيد على جباه الشيوخ، فيرقد على الأرض
الزلزلة،

تتجلى الخيل الشاردة

حين ترقد عارية فتاة عند جذع شجرة البتولا وتنتظر

تتجلى الخيل الشاردة

تتجلى راكضة محدثة أصوات قنينات تتكسر
وخزانات تصر،

ثم تختفي في الهاوية،

صهواتها لم تنهكها سروج أردافها الوهاجة تعكس
السماء،

وترش إذ تمر جدراناً لما يجف جصها،

والجليد المطلق والثمار اليناعة والزهور العارية،
والماء الآسن،

والتربة الرخوة في المستنقعات المتشكلة ببطء كلها

تري الخيل الشاردة

الخيل الشاردة

الخيل الشاردة

الخيل الشاردة

الخيل الشاردة

قصائد بانتي هولابا

ترجمة : سعيد هادف *

الغياب

أكثر سرعة من الصوت ، تشق الطائرة
متن السماء الى شطرين
العصافير الأكثر مهارة في عزفها المنفرد
من الآن ، سترتاب في أغاريدها.
أسقط من جناحي الشجاعة تحووني
كلما فكرت فيك من أجل خلاصي.

كلام الطلل

أود المجهيء الى قربك
لا شيء أجده حقيقة
لا الحجر ، لا العالم ولا المسافات
إن خفقة جناح عصفور في السماء البالغة الجمود
أطول عمرا من المدينة بجدرانها الاسمنتية الزاحفة.
كان لابد أن أنكرس قبل أن أفقد أوهامي.

المحطة

مشيا على الأقدام وصلت
بالمحطة المشححة بالحداد
على الجدار الاسمتي يافطة : «القطارات رحلت
أمس ، السكك فككناها»
شبابي الذي انقضى ثملا
معطل على الدوام ، ولكن في جسدي ثمة الجوهر
الذي ينشد السكون ، ولا يلتبس سيرة ذاتية
خلايا المنح المقنونة
والفقرات المنهورة
تجلب الأحلام البليدة
الروح لم تتعرف على صورتها في مرآة قاعة الانتظار
تموج رائحة تبغ عتيق ، الريح تعصف تحت الباب

اليوم

متأكد أنا ، من أن خلاياك تصغي إلي
حين أتحدث لغة الأطلال ذات المعاني المتعددة
أتحدث في خلدي ، ولكن في الحقيقة لا شيء لسواك.

السادس

أود أن أكون بقربك
مثل بيت شعري طليق بكامل وداعته
أود أن تروي لي - على مهل - أشغالك وحياتك
وأحيانا - بشكل نادر - أيام الأعياد.
سندون التزهات. الحياة بكاملها
ستغدو كلمة طبيعية وإما الصمت

ظهيرية حائرة

من الصباح الى المساء يصنع المطر تحريفته

* شاعر من الجزائر.

لم أصخ السمع ، والآن قد عاد الصمت
الأشجار ، أصدقائي شدهوا
وهم يتسكعون في ماضيهم
كما لو أن الروح الضئيلة دوما ترك الذكريات
تراكض
وهي تسلم المطر من جوهرة الى أخرى
لا أحد أراه على مدى البصر ،
أحمق أنا:

وقلبي - مفتوحا على مصراعيه - على أهبة اللحاق
بأول ظل قد يمر.

الشاعر

الشاعر فرانسوا فيون لم يتوار عن الموت دونما سبب
لقد أتى منقضا على القصائد التي تركها هنا
ومتزعا جسده أيضا وروحه.
إذا ما عثر عليها ذات وقت.
أذكر صدقة أحد المفقودين

(فلان ذلك الذي جرب حياة المجانين)

وها هو فجأة جالس قبالي

يشبه نفسه بعيني وحيتته وشعره

يتكلم، ينطق الحقيقة الساطعة بلغته العvisية

لم نعش عبثا حينما نخلف وراءنا

لطمخة على ورق أو اسما في التاريخ

آخرون كثيرون كانوا اخوة أو قتلة

ومع ذلك لم يستبق أحد منهم أي ذكرى

حتى في محاضر المحاكم

فيا أيها الحكام الجبابة، وبقية اللصوص

أبها الطغاة والوعاظ المراؤون

أنظروا كيف يأخذ الشعراء ثأرهم

بالمخاطرة بحياتهم

وبحريتهم النفسية

بتسمية الأشياء بأسمائها!

الشعراء موجودون،

ما من أحد يقدر على عوهم، حتى ولو بقوة

النسيان.

صور طبيعية

ورقة شجرة التفاح تنفصل شيئا فشيئا. قدر لامرد

له، منذ الأزل. الشجرة لفظتها دون أن تقول لها

شكرا. منذ أمد بعيد انبثقت عن الشجرة، هي ذاتها

، قدر محترم أيضا. الشجرة أرادت ذلك، الورقة

انولدت دون مشيئتها، لقد أجابت بنفسها حين

طولبت بذلك. الشجرة شخص ما. في هذا الوقت

ذاته، كان للعالم عطر آخر، الضوء كان ينساب.

اليالي الشعثاء انعطفت الى النهار. فيما بعد جاء وقت

الأزهار. التحل ثم الثمرات الخضراء. الزغب

الناعم كان لا يزال يكسو جلدها قبل بروز البقع

الصدئة. الوقت مر متسارعا، لقد انفلت الوقت،

اليوم لا مناص من السقوط. هذا المساء ستسقط.

الشجرة لم تمتنع الشجرة مأكلة. لكل شيء

معنى، الشجرة تعرف ذلك.

باتسي هولابا PENTTIHOLAPPA

شاعر روائي، ولد في ١٩٢٧/٨/١١ بـ (ييكسكي (YLIKIMSKI شمال فنلندا بمنطقة اولو OULU ذات العادات الكتيبة

بالشعر الحديثة العلمية في سن مبكرة حيث لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة من عمره. عصامي مفسر، لم تنته مشاغل الحياة عن التعلم، فدرس عدة لغات في سنة ١٩٥٠ نشر ديوانه الأول. مخرج في روائق للرايا كتب مترجمة الى الفرنسية. غابرييل روبروسي (GABRIEL REBOURCEAU) : «إن الفصحى الأكثر خصوصية في شعر هولابا يوجد في عمله الأول. مخرج في روائق للرايا طلاقة داخلية مشعونة لدى هذا الرجل المرفف ذي العينين اليقظتين على اللوام إزاء العالم. عذبة ناعمة بالغة في دافعة، تنتظر من الصدفة أن تفتح لها الطريق التي من خلالها تنظر بحرية مطلقة ويما يكتفي من الهواه () هولابا مؤلف مسرحي متعلما هو شاعر، نصوصه عبارة عن مشاهدات للروح حيث نرى كل التغيرات اللغائية التي تشكل حياة الخفية والسرية. وهي تتكون وتتلاشى من أجل أن تبلغ الذروة فيما بعد داخل التمزق الفجائي للتناسق الجلي.

خلال الخمسينيات كان هولابا ضمن النشطين عن التحديث بمشروع الأدب الفرنسي الأكثر حرية. لقد استلح في أعماله الحرية التي بلغت مرحلة النضج أن يحافظ على طريقة دون تنازله، وهو يتحكم جيدا في نفسه الشعري وصدوته الشعرية.

تخصبت تجربته أثناء إقامته في باريس من ١٩٦٠ الى ١٩٦٦ أسس لدى عودته فنلندا مجلة ثقافية. سياسية (إيانكرو/أ) المجلة الراقصة) ثم أصبح فيما بعد محرر زاوية (مستلجن سلوامان) أكبر صحيفة فنلندية.

من سنة ١٩٥٩ الى ١٩٦٦، شغل منصب الكتائب العام للكتاب الفنلنديين، كما كان رئيسا لعدة منظمات ثقافية، وفي سنة ١٩٧٢ تقلد منصب وزير الثقافة في الحكومة الاجتماعية الديمقراطية وهو الآن نائب رئيس نادي القلم الفنلندي. نشر هولابا ٢٦ كتابا من بينها ١٤ ديوانا (أثار الااصبع في الفراغ ١٩٩٢، (موقع الروسو ١٩٩١، (لاتشف ١٩٩٧)

ترجمت بعض أعمال الشعرية والروائية الى لغات عديدة من بينها الفرنسية التي صدر منها ديوانان: الإصدا (منشورات باب لوزان ١٩٨٩) كلمات للدية (غاليما ١٩٩٧)، ومن هذا الديوان شغمتا بعض النصوص لقراء مجلة دنزوي

هوامش:

● المعلومات الجغرافية مستقاة من كتاب المهرجانات الخاص بالشعراء المدعوين الى المهرجان العالمي، الذي نظمته بالدار البيضاء، بيت الشعر في المغرب وذلك من ٢٣ الى ١٩٩٨/٩/٢٦. ومن ديوان «الكلمات المديدة» المترجم الى الفرنسية.

● النصوص المترجمة مأخوذة من ديوان «الكلمات المديدة، الصادر بالفرنسية عن دار (شعر/ غاليما).

الشاعر الياباني ماتسيو باشو (١٦٤٤ - ١٦٩٤) هو أستاذ ومعلم شعر الهايكو الياباني. إن عبقرية باشو تتجلى في رفع شعر الهايكو في عصره إلى بساطة مطلقة وجمالية روحية مكثفة. ومن خلال تقاليد البوذية سعى إلى النزوع الصوفي ذي الرؤية التوحيدية المتميزة مع جوهر الطبيعة. وبهذا كان لباشو دور في القضاء على التصنع والحذقة الشعريتين ليمسي أهم شاعر في جيله وعصره حينذاك.

إن رواثقه الشعرية، تعكس حياته التي قضاها في الأسفار، مما جعلت منه روحانياً على نحو مثالي، معبراً عن ذاته في دقة يتخللها الصفاء في التعبير والنقاء والاناقة في اللغة.

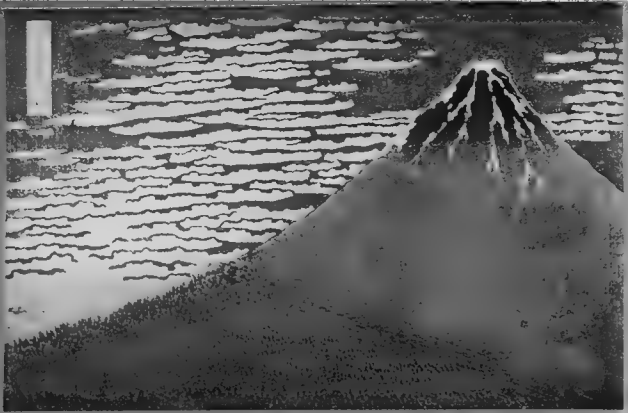
من أهم أعماله الشعرية هناك (عن الحب والشعر) و(الطريق الضيق إلى الأعماق). وهنا مختارات له من شعر الهايكو:

باشو في صومعته مع أزيه الهايكو

ترجمة: هاشم شفيق *

في هذا الصباح أحسست أن هناك شخصاً آخر جديداً داخل رداثي الجديد	بقصيدة هايكو أخرى ليس وجهي الذي يتورد بل شجرة الكرز.	بلا وجه أنا، تبعثت في الحقل، ثمة ريح قطعت جسدي.
حقوق وجبال الهايكو في تسعة أيام ربيعية أول أيام عام جديد وباشو في صومعته مع أزيه الهايكو	مر بأني أشرب الساكي من مروحتي المنقطة بتويجات الكرز.	الشتاء ينسكب فيه المطر بغزارة حتى القرد يحتاج إلى معطف مطري.
مطر ربيعي وتحت الشجرة جدول كريستال الفطة ماء الآن غرفة النوم تطال القمر.	لو أني امتلكت الموهبة سأعني مثل سقوط كرز رقيق. تحت شجرة الكرز يتورد حساء وتزهو سلاطة.	مطر أول هذا الشتاء اسمي مسافر فيه يتهادى هناك. يخزن الشاعر على ارتجافه برد القردة فكيف بطفل مطرود إلى رياح الخريف؟
لا تنس الخوخ الذي يزهر داخل الاجة.	تويجات أزهار صفراء رعد وشلال. شعر طويل ووجه رقيق وأبيض هو مطر حزينان.	فتى معدم يفادر رؤية القمر إلى مطحنة الرز. أيتها الفراشة انهضي تأخر الوقت، لدنيا عدة أميال

★ شاعر عراقي يقيم في لندن



لنقطعها معا.

✻✻

البنفسج :

يا له من نفيس

في طريق الجبل.

✻✻

خريف مبكر:

حقن الرز وماء المحيط

كلاهما أصبحا

بلون أخضر.

✻✻

قمر منير

يتجول حول البحيرة

يا هذا

الندى قد جاء.

✻✻

ثمة غيوم:

إنها فرصة لكي أتمايل

على رؤية القمر.

✻✻

القمر يحمص دغل البرسيم

وفي الغرفة الثانية

يسمع شخير البغايا.

✻✻

طائر الزمن في كياتو

يتشبث بكياتو.

✻✻

ربيع يتجلى

من خلال ضباب الصباح،

ما الجبال التي تتصب هناك؟

✻✻

ينعس القمر

وبمحاذاة أقدامي

حائط بارد.

✻✻

نجيم الظلام الآن

هناك سقسقات السمان،

فما جدوى النظر الثقاب؟

✻✻

في سمت الفطر

من يعرف

أين هي الورقة؟

✻✻

الغافة أكلة السمك

يا لها!

لكم هي مثيرة

وحزينة في آن

✻✻

صباح تلجي:

وثمة غراب يليه غراب.

✻✻

تعال

وانظر الأزهار الحقيقية

لشقاء هذا العالم.

✻✻

قمر صيفي

وأنا أصفق مرحبا بالفجر.

❖❖

أيام مطرة
وديدان القز
تتلل من أشجار التوت.

❖❖

الفتاة القطعة
جد رقيقة
في الحب
عند حقل شعير.

❖❖

بحيرة قديمة
وضفدعة صغيرة
تقفز وترش الماء.

❖❖

الشعراء مع أقداحهم
يتظرون الثلج
لكي يروا الآلة الضوء.

❖❖

في يوم موت بوذا
أيدي الشيوخ
تطلق بالمسابع

❖❖

ما يعوم ويطفو
في زوايا العالم
كفيلة بكنسه
نهاية السنة.

❖❖

في الخريف:
حتى الطيور والغيوم
تبدو هرمة.

❖❖

عبر حديقة الشتاء
يرق شعر القمر،
وثمة أزيز حشرة.

❖❖

أيها العنكبوت
أنت الذي يبكي
أم رياح الخريف؟

❖❖

تحية شجرة الرمان
مثل تحية شجرة البلوط
فعلام التغير؟

❖❖

البعض منا يترأى:
نرجس أبيض
وشاشة ورقية.

❖❖

من أية شجرة
ينشق هذا الشذا؟

❖❖

كم يتوجب علي البقاء
لكي أرى بين أزهار الفجر
قدرة الله؟

❖❖

لحظة جلوس القمر
على ذرى الأشجار
تمسك الأوراق بالمطر.

❖❖

في أبرد الأيام
ثمة سلمون جاف
ورحالة هزيل.

❖❖

الساموراي
يتحدث بلسان
يشبه الفجل الحريف.

❖❖

أنت الفراشة
وأنا شونغ تزو ذو القلب الحالم

❖❖

الأصدقاء الأبديون
هم إوز بري
ضائع في سحابة.

❖❖

يا لها من سعادة ...
لأول مرة لا يرى
المحارب في الضباب.

❖❖

مات الجدجد
وبقيت أغنيته الممتلئة بالحياة.

❖❖

في وادي الجنوب
الربيع تحمل
رائحة الثلج.

❖❖

تطلق من قلب عود الصليب
الحلو
نحلة ثملة.

❖❖

قطرات الندى
كيف ستغسل في المتأني
غبار العالم؟

❖❖

ضريح ينحني لنشيجي
وقت رياح الخريف.

❖❖

أعشاب الصيف
هي كل ما يتبقى
من أحلام الجندي.
مريض في رحلة
وسط حقول ظميمة
يا لتلك الأحلام المدهشة.

❖❖

قصيدتان

حكيم ميلود *

امراة للرياح كلها

تدجلين في الحافة التي تقطعك
أجراسا وعويلا
وتنتحيين بيباض عميق من
الشمع
وفي القليل الذي يحرس
إغفاءاتك
ترمقين جسارة الذهب،
وصحراء تشردك الوثني.
معتمة أصابعك العارية
حين ينتزه فوق فواكهها نلج
قديم
موقظا فراشات كانت تقاسمك
الذهاب الخافت الى رقصة
في الغياب..

واذ تركين ورقة اليتيم على
الندف
تكتشفين لطخة الدم الذي
لا يشبه إلا دموع إله منام
عند أول البياض أخرس
إلا من خطيئة اللعنة
أثارك تمحوها رياح
تضحك ببطشة ما ينتهي كي
ينتهي
(وحدها الريح تعرف كيف
تحمي
الأبدية من عيون فانية)
ولكن هناك دائما شقافية
تجملو عبرك لشمام المسافات
ذلك القادم من نسيان

* شاعر من الجزائر

بأيد من حنين ثم يصرخون
جزءا سنهار
ثم إنك هكذا
مولعة بالسير عكس الجهات
لا أرض لتمسك بوصلتك
التي تؤشر لكارثة
تنزهه في عويل السلالات،
ولا استراحة لقدميك السادرتين
خارج جنوح العناصر
الى حيث لا شفاء من لسعة الحب.
ولكنا خضت غمارا بردف غنوج
ونهد لا يفرق بين أعراسه الموحشة
ستكتشفين ضيق الخرافة
التي رعتها القبائل والأنساب.
وحدها الرقة التي تشرق نادرا
عند أحلامنا الشاسعة
ستمسكك بيد أخف
من ثقل الخطيئة كله.

الأوصال

أينها الأوصال
تسبحين عند طمعة الصباح
أرجوانك المشرق
حيث تكونين قريبة من رجفة
الكائن
وهو يللم الساعات في زوادة
الخراب
طاعنا كيثم في غابة محترقة
لك انحناءة المرایا، وتجاويد الليالي
ولك الهباء لاعماء ومقترنا بأشياءه
ملتقا على قتيل يلهب البراري
ويزوغ عند هاجس الماراة

يتام في أتفه الأفعال،
وفي رنين المعدن النازف
بصراخ الموتى
(أولئك الذين كان أباطرة
الصدقة ينشون قبورهم
ويسرقون أسنانهم
التي ضحكت حتى الفناء)
.....

هذا ما يعطيك النثرة الواثقة
لموجة تعود دوما يزيد أكبر
لتمجد فراغ البحر وأسأه العظيم
أو لتغنى بحليب العواء
لمن حرقوا الأزرق بمخالب
النميمة
والجنون
(هل هناك أقرب من نبضك
لهذا الوجع الذي يمتد
من اللازورد الى الغرف المغلقة
بأحكام بخواتم الدساتير
والشرائع)

غير أن ما يشبهك في اختلاج
النباتات البحرية هو تعريشها
بحنان على جراح الأحجار
التي تتأكل بصبر الأرامل
وما يعطيك قسمة الهباء
هو النعاس المخفي في بياض
صحراء البحر
والسخرية التي تقف كالجمجمة
على أجمال الخرائب
هناك في غطرسة المجد البليد
وفي الخطب التي يرمعها بناءون



نلمس الكراسي والمرايا
أين كان ينظر الفناء بعينه المقيتة
نلمس الزوايا المظلمة
والشرقة الأكثر وخشة من
الكواكب المقفرة
التي تحوض عتمة الفراغ
ساحية وراءها الأفول
نلمس الوسادات اليتيمة
واللحافات التي يعرض النسيان
فيها
نلمس كل ما تركنا عند رهبة
الوداع

ونرتجف لعبق
لم يسعف الروح لتحنني لتحية
الخراب.
أيتها الأوصال
لم يعد يرتق النهوض باكرا
جراح تغريباتنا
ولم تعد لنا هواجس نجس بها
المدافن
موغلين في جسارة اللهب.
منتظرين خبيب الخيول وهي تطعن
السهل
بحوافر البرابرة القساة.
أيتها الأوصال
شاركناك خيباتنا
وكنتم لنا صديقة المدارات
التي لم ترتهن لغير ليلنا
في هداة المسار وجفلة العناصر
لكنك الآن تجوسين الخدوش هيبية
الطقوس
وربية السبل الكثيرة وهي تجلو
خطها المجهول للندماء والأسرى.

قمصان الرنين
حين نرقعها الى آذاننا
لنسأل الفراغ عمن قد عشقنا
وانظرنا في مواجهة العواصف
كلها
ولفحة الجبهات منذورة لغموض
غرقى
يشهرون للضنارات البعيدة
شارة الرحيل، وارتمافة المراكب
هكذا لك هيات نوارس أزرقها
وهربت رفيف أجنحة
تصفق للكوارث والجنون
وهيات لك الرمال ملمسها
المريب
حتى تدخل في رقصة الهلاك
أيتها الأوصال
لم تنتصر حين اقتربنا من حديقة
الحراس
كنا نجعم الرعشات في عقد
نطوق الشتاء به
ونسفح الماء على خفوت العتبات
كي يعود التائهون

اقطفي الآن ثمارك المربية
وادخلي الى احتضار موحش
أنت مداره واختلاجه الأليف.
أيتها الأوصال
لم يكن لنا منك سوى حداد أرض
تشهر القسوة في الأحجار
والرهافة التي تقاسم التراب فتنة
الغبار
والمالك الغريقة في البلادة والحنين
لك ما نساء الذاهلون في غبش
يزين للفرسة موتها
وللرماد شهوة الصهيل.
أيتها الأوصال
هيانا لك انتباه دم يسوق قطع
أجراسه
بالمهديان والطينين
فلتهشي لنا إذن مديح أثمار تركناها
على درج البيوت
والتوافد القريبة من نعاس البحر
حيث تخصب الأمواج عندما
تلامسها
نساء الساحل، وتترع الأصداف

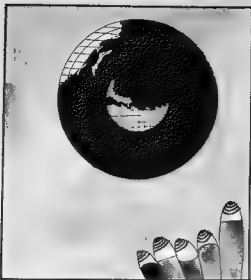


عبدالمعظم رمضان*

والتي تحاول أن تعتدل
وأفرزها
- كأنني في حياد تام -
حتى إذا استغرقت في النوم
زحفت النساء اللواتي ساعرفهن بعد قليل
ونظرن في شحوب إلى جذعي المائل
ومن أجل شفاه هاربة
من أجل النسيان الذي يشبه أئداءهن
من أجل استعمال الرأفة
أو من أجل دائها
قبلني
وأخفين وجوههن
ولولا أن ظلام الغرفة
كان يبتعد ببطء عن جسمي
ليستقر أخيرا على ظهر الباب
ما عرفت أبدا أن المرأة التي في المقدمة
والتي تشبه ناريمان
هي التي اصططحت معها
كليوباترا،
اصططحت معها السيدة العذراء
ليقتعني
أن في الجهة الأخرى من الباب
رجالا كثيرين
يفكرون في امتصاص عرقي
الذي وبعد أن أكتفى من مسرقي
سوف يخرج وحده
ويجلس في البهو
ويضع ساقا على ساق
ويشرب كوبا من الحليب الساخن
ويلوح لأحزانه
كأنه أنا .

يمكنني أن أصعد السلم الخلفي
يمكنني أن أترك السقف عاريا إلا منه
وأن أتذكر بعض الأغنية التي غطتني بها أمي
بها فيها غشاء البطن
يمكنني أن أسمع عن الجدران
وشايات كثيرة
ولا أصدقها
يمكنني أن أقود كل عازي في الكيان
كل الرسل والأبطال
إلى الضواحي
أن أوزع عليهم نوبات حراسة حزني
يمكنني أن أعرض لساني سهوا
وأندم
لأنني كثيرا ما أغفل عنه
يمكنني أن ألتقف من الأطفال المهرة
أحقادهم
فيحسبوني طفلا بالغا
يمكنني أن أدعوهم
إلى صباح مشمس
بعد أن أتوي إخراج النساء من قصائدي
كي لا يكون النور زائدا عن الحاجة
لكنتني عند أول إغفاءة
عند خروج الأفخاذ العارية من مأواها
عند مشيها طواعية
بين الأحلام العابرة وغرفة النوم
ولأنني غير قادر على تثبيت الكادر
غير قادر على هدمه
أستقبل وحيدا
بعض الأعضاء المعلقة من ذيوها

* شاعر من مصر.



العودة من المنفى، تصائد

خالد المعالي *

العابر

تريد أن ترى النهر
حينما ضيعت الطريق
والأيام راحت بعيدا بك
بقيت ممسكا بخيط من
الأوهام ، انهد الخيط
وغابت الرؤيا كثيرا
ربما ذلك العابرون على درب
وربما أتاهوك فنمت
عينك مفتوحة وأنت تمشي
عابرا جميع الضفاف
ناسيا أنك خلفت نهرا
جف ماؤه وصار واديا.

الرحيل

بعدما ضيعت في الدروب الفصول
كنت أنأى عن الدنيا
والمجس بالرويا من بعيد يلوح
كانت الأوصاف تغيب
والذكرى التي عدنا إليها
تنام عميقا ونحن نهر الغصون
لعل الحياة تعود
فمنضي، تاركين الموت ملقى
قرب القبور.

شمس تأتني من بعيد

كنت كلما حل الربيع أمضي
تاركا بيتي فارغا
تحط على سعفه الطير
وفيه يجن مع الليل الكلام.
كنت أصغي من بعيد
وامضي ، خلفي كانت تنام النوايا
والشمس التي تأتي من بعيد
أراها تأتي من بعيد

عودة الأعمى

كان يتكلم كالأعمى في جزيرة
روحه الراقدة بعدت
وليله مر منذ الصباح
لقد نسي من يومه
راحت ذاكرته تشبه
وصوته ارتفع في الأضاحي
تهدم بيته في الخيال
وأفكاره انطفأت
كالأعمى عاد يسلك الطريق
ومن هناك ، ألقى سرا
بتلوحة الوداع واختفى!

هل أبشر بالنهر أجهل
إحليل نبعه، يحجب أقمار
وجهه
تحت الغرين
وأذبح كي أنسمى بحسناء
في وردة، أسلمت الروح جنلى
لقاطقة تتعري القبور بحمى ضجاعتها
أو يفيق الرميم
من الشبق...؟
قليلًا ونحلي الترائب للنهر
أضلعهما الأدمية
كي
تنسغ حواء
خضراء:
كدت أقيس بذروة
أنهدا
كوكب الجنس
أو
سرة
الشمس،
كدت أرى قينة الماء
تصبأ مغفولة الشفتين
الى ظمئي المتعق في جرة الرمل. كدت
أرى لهوات المرقطة تتأفمى على جسدي
بسرّاج الذبول؛ (ولكن،

قليلًا وتسطع
أنشاد زلزالها في دمي الكوكبي
قليلًا وتنسدل بخير الكهوف التي
لدغت قبلة الوحي
زهرة ما تحت آذانها المعبدية
حتى استتب على النحر
جرح المغيب
قليلًا ستطلع
من ثوبها الواشي
قبرات الفراديس تكسو الساء
جديلتها، وتشيد فرج الغواية
عشا
على سرو جسمي
قليلًا أموت
وتسلخ جلدي نساء الربيع
ضروع احتلام معلقة في وريد الخواس
أنوح:
(أنا من ارتقى بساء من الورق،
وقال بنجم سيحرق في الريش
أنباء غربانه الوثنية. قال بنعي
الرياح. بمنقار مهددة رخته
الرخامات عامود تلج تصلب كالمذهب
من أرق،

مقاطع .. بيضاء كالصوت

طالب المعمرى

نظرة

كان علي أن أقطع كل هذه المسافة
وأن أمشي على حافة البياض
الذي سرقة الشمس
مثل ربح يعصفها انتظار مؤجل
كلما نعى غراب الملل
تتحدج نظرة الموت
في وضوح الأشياء
نحو الصواب الخاطيء.
أضي النهار
كسكنية تلمع في
عيني الضحية.
يابسة تلفظ
تراها المدنس
ونسر يتجشئ أمعاءه
في غابة الانسان.
أيها الحبر المندلق
من جسدي
يا أيها النعاس
المستطيل على الحيطان.
أمنحني غواية
الكلام - قليلا -
على باب خطوتي
أمنحني عواء السهم
في نغمة عطشه
نحو الهلاك

الرماد أحب الى يثر نفسي التي
حين تظلماً

تظلماً للكفن من رماد
يخيطه أعمى الجحيم ... أحبك
تخلين مثلي للنهر
أضلعك الأثوية
كي

يتسنع آدم: يا ورده خلعت
جورب الجذر من ساقها السهبية - بالشهوات
لكي تنفوح نزق أو تنطوح سكرى ... سأوصي
المعابد تأسر إبليس نارك في جرة القلب
كي يتذوق دهر أذاب الفراديس.
أوصي الغبار الذي يترتل مثل معلقة القيس ، بين
يدي الرياح . أن يمحي لأراني
خارج حبر الاستعارة ملتخفاً بوضوء مرافيء
تكبو النوارس في عريها بالصلاة
أراني أدون ما حفظته الرقائق
عن ظهر عبرة (.. لكأن القباب التي
أستقيء بنعمة نسيانها المتبتل مقدودة
من هاجم كل الأجنة ...)
أو

كأن البياض المندى
بمشكاة آله وهبتي من الفخذين
الرخام المقدس، أسندة معبدي...
قليلاً وتفتشي مداق معجزتي الأبدية
ما أضمرت المحارات
من لؤلؤ
افتض سره
جيد الأميرات.



امنحني غيابي
أبداً.

كان

ثمة ما يمكن أن نسميه

مكان

ثمة ما يمكن أن تشتعل فيه

الكلمات

ثمة غرفة .. مكاتب .. أقفاص ..

كائنات.

شمس .. فرن

متكئا على سحابة، قدفتني

الأقدار أسفل حداثها

تكشف سهول اسكوتلندا

عن قربها المليئة بالهواء

والوانها الزاهية في صيفية

يفرق بينهما حد السيف

صوتك أيها الفحيح الثعباني المبرد

يخلع الجسد من بياض العيون

وصوتك أيتها الموسيقى المنفوخة

بمساحة السهوب الباردة

أية خطاء رتبت أقدارها الطبيعة

وأية جرة أضاعت قلبي مسالكها

وهي تدحرج العمر في لهيب
الحياة

امنحني نفسك العذب أيتها
الموسيقى.

امنحني فريدة الريشة

في طلقة ترحالك المجهول

ها وقد كبر اليأس بي

على نحو رمادي

أراك أيتها الموسيقى

بالعين المجردة

أرى أظلافك

وقد أنبتت في وجهي

بياض السنوات.

ونسين

صوتك الآتي، من جحر

رنين نقاوته، أنت

كموسى في خاصرة التراب.

انزلقت بك خيوط الليل

كسحام معلق على الطرقات

تنفسين كلما مر عابر

أو رمى تهديداً على مشجب

البياض

أيتها الروح أزيل هذا الجسد

وامنحني رؤية الحرية

في بئر الحياة.

امنحني نظرة النسر

في قبضة نخاله

حيث الدم بصمة الكائن

والمسافة ساحة الاقتراس

كرأسي المتدلي من وجه الليل

أنت الشرق في الحكاية

القم الذي يسرق السكر

ويولج بالغمزة الارجوانية

والدم علامة ظفر الهنك

قمرية لغمام الثرثرة

إنذار فمي ببحر مساءك

ليس للصمت غير عنق

مدور

بالمهس تندلق مفاتيح

الرغبات

أحمل ضجر الدوائر المائية

علامات الساعة «تشير»

الى نشرات الأخبار

حان الآن أن نضعكم في

كنفنا

فلتطمثنوا.

مطمئن الى هذا الكائن

البازلي أمامي

وهو يستل باستدارته

حجارة المنازل ولعنة

الشمس

نحو ظلي المتلاشي

أرى البياض

في شفرة اللعبة

وهي تزدهر بين

أيدينا

أرى الشفرة

ولا أرى جسدي



ستشتمني ... سأضحك

«الى الاستاذ يوسف الشريف»

عمر الكندي *

فتلثم حتى يبدأ الغبار
وتتم بها تشاء
أذني دهليز عميق يألفه الصدى
وإذا لم يلمع تحتك الرصيف
فيلمغ فوقه الحذاء
العروس التي ربت على وجنتيك
قد أصبحت شمطاء
لذلك ستشتمني كلما تغضب
وسأضحك لأنك تدفع الثمن
تسري هذه الطمأنينة
كلما رأيتك ياسا أو عابسا
متأملا خطاك الخافية
وخطاي تتعلل خطاك
هذه الجدران عالية دون كتفك
لا بد أن ننحني قليلا كي نقفز الزمن
وسأضحك لأنك تشتمني
وستشتمني لأنني أضحك
ونفرغ ما في رثيتنا
بالشتم والضحك.

ونحن نفرق
فافرغ ما في جعبتك
أو أفرغ ما في رثيتك
كي تتفجر الكلمات في وجه الحياة
الكلمات التي تبقى بعد الموت
أيها الرفيع الذي ضيع «طرابلس»
سأعاصرك حتى تعيدها
بالحكايات
ولنغرق مثلما يغرق
ثم يطفو «سندباد»
أراك الآن بوجهك «المنقط»
الذي يخافه اللصوص
يلمغ تحت نعليك رصيف
يقود الى المسرات
لن ترعجني ظلال الأمنيات
فأنا ولدت في العاصفة
ولم أر ما يستحق الندم
لذلك أضحك كلما تذكرتك
تقفون سكارى ...
وسأحترم نشيجك العميق
والرياح تصفر بين الخرائب

وأنا أغرق في أوهامك
تعلمت العوم صدفة
ها نحن نبتعد عن
الشاطيء
وحكايتك لم تنته بعد
يخزني أننا الآن غرقى
اختفت من أمامنا المرافىء
القديمة
غرقى .. غير أن فقاعاتنا
ما زالت تتفجر في الهواء
الطلق
شفافة بين زرقتين
أمازلت تبحث عن
«طرابلس»
بين النفائس
يا صديقي لقد ضيعتها
وضاعت
هل تجدي الحسرة الآن؟
ولم يبق ما نفرشه لك
لتمر متوجا بها رأيت
سأستمع الى حكاياتك
* شاعر من ليبيا.

وجوه مولودة تحت شمس الضحك وجوه كأنها أجنحة

أكرم قطريب*

عمودية

لا تغرب

أبدا.

شكل يد مفتوحة،

أو ريق غزالة لم تفتح بقرنها باب الهواء.

صوتها دورة كاملة في حادثة الحب،

قدر الذاهمين إلى الطوفان.

(في الطريق إلى خان الحليلي عين الآله «رع» تذرف

النار على جبين الآله «أوزيريس» وهناك تفتح «ايزيس»

كتاب التعاويذ وتقرأ على حجر قرب النيل أسياه الماء

وما تيسر من الطيور، ثم ترك لجسده علامة الأبدية).

جسدها نداء له جنود في الأحجار

يخفي الصرخات في كيس الظل.

كما لو أنها بين الأرض والسماء: توقف ربات

الخطايا وهن يسمعن في غيبوبة الرمل.

سرير أنطونيوكليوباترا مائل

مثل كلمات متروكة على رف مقدم.

هاكل محترقة بنار الحسد

... تبقى طرفة العين، ويبقى كتاب «الوليمة»

الذي نسيت على طاولة المقهى كي يستحم بالوجوه

العائمة والمتنظرة.

وجوه مولودة تحت شمس الضحك،

وجوه كأنها أجنحة.

هناك ...

رباعية محمد عفيفي مطر، وتجليات الغيطاني

مكتوبة على سقف النخل.

ووجدنا

يليل أبو الهول المكان بهدوء الأزرق

حزنه الأثري خاتم في اصبع أيلول.

كأنها هي هي ... شمس

عمودية

لا تغرب

أبدا

دمشق

المرأة التي نسيته في خيوط قميص معلق على سطوح

الجبران، هوت في منور الطابق السفلي لمدينة اسمها

دمشق.

أبسمل بنهار منتهك، ذي قرون مقوسة،

أفدنه

لاسمع ركبته الملتصقتين ترتطبان في غيابة جب

وظهرة

تتفتح بجهاث جسده المالح.

مثل أول اللغة

وأخر العذوبة.

كم أحطنتك بالأساطير وسائر العرافات

وهن يغزلن اسمك بالدوي

والأشارات والنذور؟

اسمك مثل من يجرح الهواية يسقط حر.

اسمك جناح صقر يجرح التباغة الجسد المرتطم

بالخافة.

اسمك صورة ذهابي إليك.

اسمك يشبه قميص يفيق وهي تربي ظنوني على ركبتيها.

اسمك قريب امرأة زرقاء.

... وعلى الكرسي كان ظلك يجهش

مثل جيش مهزوم

: ماذا لو وجهك بين يدي؟

هل يكفي فنجان قهوة لأدعو الصباح إلى بيتي

أيتها المرأة التي سقطت في كتابي وكنت أنتظر منك

أن يدعوني ما فيك إلى الماء..

ربما تعاويد في مهيك...؟!

ربما ترثري المائلة عليك...؟!

ربما ...

القاهرة

كأنها هي، هي ...

شمس

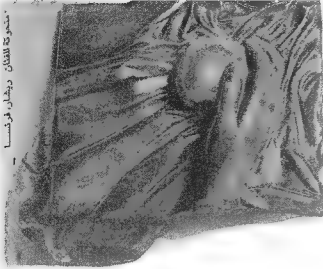
* شاعر من سوريا

العدد التاسع عشر - يوليو 1999، نزيه

لم يبق غير تبادل الأنخاب

هالي: ياسل الكلاوي

فاروق سلوم*



وفي الهواتف
الفارة من أسلاكها
والصور المستلبة اللون
المسروقة من غفلة عابرة
في عيني الرقيب.
غير أن أولئك القدماء
في نبضهم
وفي ثرائهم الثقافي
يطلون على طول الوقت
ألمح الزمن وقد تكسر عند
شيوخ ختهم
... أفواج من بقاياهم،
كان الزمن والأشياء
والمؤسسات والمدن
تشخب مرة واحدة
ولا أحد ... لا أحد يريد
أن يستيقظ الرضيع
أو يتجدد الطفل
ونمة بلاد هي شبايكي
ورفقة الريح،
والذكريات،
نمة بلاد هي وسوسة
الروح، أو غسل الصباح
تستيقظ في الحقائق
عند الباب القديم..
وقد تركت المرأة آخر أصابعها..
تودعني..
كي أعود.

والقفر دم، والتراب جراح
حلمي معتم
وظني أفق فقير،
كل اغفائة .. زمن،
وكل غد، زيف،
مجاهيله تتقاذف مثل أيائل
على تلة توقعاتي،
صمت عيوني يشرب الحزن
والأسى رغيغ
أفر من روحي إليها،
ومن خطواتي إلى قدمي
أيامي تكسرت وهي تأكل
فراغ البلاد.
أصدقائي
أولئك الذين تشتتوا في الجوع
والأقاصي
يبحثون عن الشمس في الحقن
والحبوب
أيامهم صيدلية،
حيث يترنح الجسد في أثواب
السفر،
ويفيض الثلج على حروفهم
في جريدة الصباح الغريب
*
المضيعون أصدقائي
في نداءات اليأس، والرسائل
في كاسيتات الفناء والتشييع
في قصائد التفعيلة

يلبد في صفيري الانتظار
ينقش عباءة الوقت
يبني على حجر الساعات مواعيده
حفنة من تراب السنوات
مثلها غيمة تتكدرح في الريح
وديعة، كلمحة
في الساء
*
معي وجهها
أحفورة لزوال
وجهها كفن لأيامي
ينحت في روحي وفي يدي
وصية لخلق جديد
كلماي تتخلق وهي مشلولة
في رداها الأبيض
تمشي نحو المغيب
مثل ملائكة في ثياب اليقين
*
النهار اللعوب
بساعاته المكرورة
يعيد إيقاعه كل يوم
منذ بحة النهار
مشيت على جفن السنوات
يلطم حذائي الرصيف،
وكنت علققت بالغيب انتظاري
وفي الأمان القلق،
خطوتي حجر، وطريقي سور
أرفع القفر عن التراب

* شاعر من العراق.

على الدروب المتقطعة
ظلمها العتيق يتخايل في المرايا الغامضة
المائلة للقلب الممدد
على أخشاب الندم المتأخر.

أيها البحر
نحن محتاجون للانضمام
في الجروف البعيدة
في أعماقك

قرب قلبك الملىء بالحنان
للهناية نستقبلها بوجه
اشتعلت فيه تراكيب العبور

الى ضفاف النهار، صارت رمادا
وزعقت بين جوانبه ريح الخريف الباردة
قتلك الصبية

التي كان يلعب على صدرها بريق النشوة
هي الآن، أقرب للشيطان من الملاك
هي اليوم ظهر متقوس

كبرياء مجروحة
حجر في وحل
جسد تلاحقه فزاعة الندم

هي الحورية
التي كانت تحتل عالم الأحلام
والشمس التي طهرت أجسادنا من البلى

والسواء التي تصعد اليها
أرواحنا كل يوم
والجرة التي تحوي سر الخلود العذب

والسراج الذي ينير بصيرتنا
بين ركاب الليل
هي الحقيقة الصافية العميقة

هي ذاتها الحقيقة

أيها البحر
يا ملجأ الأرواح الشريرة
لقد ضاقت بي اليابسة

لم أعد لقمة تستساغ
فأقباني
روحا

شريرة
جديدة
لديك.



زهرة القاسمي *

تحبس أحاسيسه بين عينيه
ويزرق الدم من أثر الكدمة
وينبت كأدمع مدروقة، الاحساس بالألم
لدى الجسد الأرضي، عاشق الشهوات
لغاية الوقوف إزاء تيرانه
ألم ينتشت، يثترق الظلمة
وبلا دفاع

مضمومة تسحب أطرافها فوق الطين
الأجنحة

أسقطته السهام من عل
رأسه حاسر، هو نمر من الجنون
في طياته جروح المروج

المختومة بصواعق الليل
جسده مرتبط بعالم قديم
غمرته مساهات دموية

نفسه شعلة حامدة ثائرة
يداه تلمس الظلال الساكنة في زوايا
الذكرى

تراكم في شقوقها الماضي
لم يبق منه إلا.....

بضع حشرات سامة
ويقايا لأعشاش قديمة بين الأصابع
وقدماء المعروقات بجذور من الرمل

واقفة بعد رحيل القرار، على القدرة
ويمضي الطريق، مكسوح الروح
حتى عظمة رأسه

من صروحه الرائدة على سنان موجه
وعمودية تسقط الشمس

أيها البحر
أيها السر العظيم
شطر أغوارك
وجهت وجهي.

يلمع على عشوائية الوقت
قائلة الطائر الوحيد، المحلق فوق
الفوضى

المتناهية في اللامبالاة
لاستعمارها الأهداب المترعة في القاع
كأنه قلبي، جوهر المادة

ذات العاصفة الصامتة
عميق ينهش الشجيرات الملاصقة على
حوافه

متزعا جذورها
مزقا نسوة ليله الأبدى
مصباح ضد الظلام

شئات الألم في قنينة، صيف جفاف
نوره مطلقا الى وجهه
متقدما بسبب الغياب

ومحروقة أعصاب الكمنجات
وهي تركز الصفائح الفارغة
التي خلفتها الشمس بعد عملها الدؤوب

قائلة بها الأفكار اللاحتملة
بنكهتها المهيجة للخيوط المتشابهة
بانتظام

والمسترة على الخيمية المسكونة
بحوريات هلامية، وريثات العالم
بعد قنول الشمس في اتجاهها المعاكس

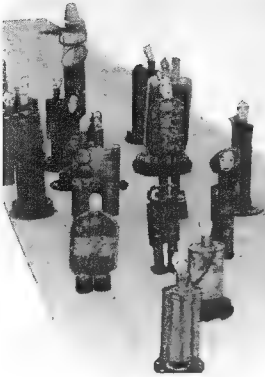
حتى لا تنشر فيها الحمى
تمني نفسها بحادث مباغت
ينقذها من الوحج

أو ينهر متجمد يجتريها
ومعتيا يقف في وجه الضوء
ذلك الأفق الجامح

طوره ساهرة على أشجاره
ومحولة تلك الروابط، بشكل فطيع
على الهافات الجامعة

وتسحب تحت عري الليلة، محافظة على
صمته

* شاعر من سلطنة عمان.



يعزف والجوقة تتبعم

السماح عبدالله *

العاشق

يمر كأن لا يمر
ويقطع من جرحه وردة كل يوم ويقذفها لهواء، إذا
ما تداعى رأيت الطريق منقطة بدم لا يرد الكلام
وليس له أية يستدل بها رجل آخر من قبيلته
وإن ابتدا الصيف يصفر في شجر يتكرر يمشي وحيدا
يتمتم حتى كأن تستطيع ترى معه أحدا آخر
وكان تستطيع تتابع ظلين يقتسمان المسافة، والوقت
لكنه وحده

الناحت

حين تحركت المنحوتة قالت للناحت:
ما أحلاني لما أخطر في طرقات الناس العاديين
وأنتني مثل إلهة عشق
تتسل بقلوب رعاياها
تتجول في خاتنة الأعين أو في خفقان قلوب البشرين
الجوالة خطت الخطوات الأولى
والناحت يتبعها ويلهم ما يتساقط في مشيتها من
كرز أو دفلى ويحاول أن يرجعه لمناطقه الأولى في
منحنيات المنحوتة
لكن الجوالة تستيق الخطو كأن تفرض مواعيد

* شاعر من مصر.

الكاتب

الكاتب يكتب فوق المكتب
يكتب رجلا - مثلا - في وحدته يشرب قهوته ويفكر
في شيء ما
- امرأة مثلا أو وطن -
ويظل يحرق في سقف الحجر حتى يفجأ الموت
ويمد الخط بطول الصفحة
يقلب ورقته
ويتمتم:
ما أحلى التبعة بعد كتابة هذا المقطع
الكاتب في وحدته يشعل تبغته ويفكر في شيء ما
- امرأة مثلا أو وطن -
ويظل يحرق في سقف الحجر حتى يفجأ الموت

قصيدتان

محمد حجي محمد*

نوستاليا

وأخيرا
أنت متعب
من بدواة هذه المدينة:
ياشيخ الحكمة
في غير بلدة اليونان
كفاك
شتاؤها القرمسطوي
لياليها
الأشد
فتكا
من غرف التعذيب
في العصور الغابرة.
كفاك
صقيع هذا المشفى
والبرد الذي يلهتهم الضلوع
بمهارة نيام
اليوم - في هذه البلدة - صحراء
يا شبيهي
والساعة أطول من نشرة أخبار
في المساء
كل شيء أركيولوجي هناك:
الشمس ، الجدار ، والسابلة.
وحده الضجر
جديدا ظل
ولامعا؟
كأنه غادر لتوه ورقة ألومنيوم
أو
واجهته متجر
في العاصمة.

فداحات خارجة للتو

برأس مليء بالعواصف
تنهض - عادة - من رميم سباتك:
الضلوع محطمة تماما
كأنها خارجة للتو من غارات غادرة
وقبل أن تلقي ببقايا نومك
الى أحضان المغسلة
قبل أن أفند خيبتك بمداد ظفر زائف
سنمزق معا قارة من عمامات الغيوم
ونسوق قبائل بطشها
حتى البحار القصية.

قدري يا سقراط
أفود حقول أرقك
الى قطع سيابات فاسدة
قدري : ألئن الأوس والخزرج مباديء الشمس
وبلاغة جمجمة اليونان
ولأن وجري عاج
بكوابيس لا تنقطع
سألوذ بمقهك الأليفة
وبرشفة من قهوة صبح مستعارة
سأطرد عن مزاجك كل السحب
الى أين
ستقذفني فداحاتك
أيها الصباح
الى جذاذات أتمنى لتقلبعيتها أن تبيد
أم الى كلمات تعبق بعادات قفار...؟!

* شاعر من المغرب

القصيدة

الناصعة

يا منى السحاب

يا منى السحاب

يا منى السحاب

البحر، المشيخة قبالتى

هذه الورقة

كلما العسرى

يا منى السحاب

و جمع صحفها

همست للوعل الذي يوصوص

بين ظلي

ويتنى

أخذاً يندى !!!

فأراد حلال الرجح فلما

وسحر سم البحيرات الغيبة

والقفا

طيرة تمح في سياتوات فرحية ...

ثم لطف

القفاقة

استرق السباح والبارح من حولك

«فعلى أي حاشية تميل؟»

صريت على الدليل

ولا تخب لي سالكه واليهوى

صريت حتى اهترأت أصابعك

العسرون

ودا لفرح نولى

وأخبر عيل

فاني قديم سيمى !!

بأية إصع يستسب أمام المقام

الجليلة !!

والسحاب

ولا أنت «وحيد القرن» متكابر

كلما لا أنت «قورن» الفريين»

أخذاً يندى !!!

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

القصيدة

الناصعة

يا منى السحاب

يا منى السحاب

يا منى السحاب

البحر، المشيخة قبالتى

هذه الورقة

كلما العسرى

يا منى السحاب

و جمع صحفها

همست للوعل الذي يوصوص

بين ظلي

ويتنى

أخذاً يندى !!!

فأراد حلال الرجح فلما

وسحر سم البحيرات الغيبة

والقفا

طيرة تمح في سياتوات فرحية ...

ثم لطف

القفاقة

استرق السباح والبارح من حولك

«فعلى أي حاشية تميل؟»

صريت على الدليل

ولا تخب لي سالكه واليهوى

صريت حتى اهترأت أصابعك

العسرون

ودا لفرح نولى

وأخبر عيل

فاني قديم سيمى !!

بأية إصع يستسب أمام المقام

الجليلة !!

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

القصيدة

الناصعة

يا منى السحاب

يا منى السحاب

يا منى السحاب

البحر، المشيخة قبالتى

هذه الورقة

كلما العسرى

يا منى السحاب

و جمع صحفها

همست للوعل الذي يوصوص

بين ظلي

ويتنى

أخذاً يندى !!!

فأراد حلال الرجح فلما

وسحر سم البحيرات الغيبة

والقفا

طيرة تمح في سياتوات فرحية ...

ثم لطف

القفاقة

استرق السباح والبارح من حولك

«فعلى أي حاشية تميل؟»

صريت على الدليل

ولا تخب لي سالكه واليهوى

صريت حتى اهترأت أصابعك

العسرون

ودا لفرح نولى

وأخبر عيل

فاني قديم سيمى !!

بأية إصع يستسب أمام المقام

الجليلة !!

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

والسحاب

فصل من صباح المنذرين

المشهد الأول:

- في التراب

نستريح الاظلام

نبهج الديك

مرتبكة في الخروج

تسى الشمس

دفاها فينا

تفقس هاجمنا

رطوبة تهطل

تمتصها الأجساد

دافقة ...

تسرب فوق التراب

نطير اليأس

خرجنا ...

تركنا الصبح

غصة ...

في حنجرة الديك

المشهد الثاني:

- في المدينة -

أقدامنا في الشوارع

عيوننا ...

مدينة تفتح سقفوها

للسحاب

تشعل نخيلها في

الظلام

متفتة ..

تفرد الجناح

علمنا التريش

أول مراحل الاحتضار

* شاعرة من السعودية.

المشهد الثالث :

- في حنجرة الديك -

ثغاء ..

والقطن حشو

في آذان الرعاة

رجال - ما لم تعهد النساء -

زفرة ...

ويك تمش الذباب

تكسر الخبز وضاع

في نقر الغربا الفتات

وكنا ...

قد عدنا

نتذرا في التراب

متناسين ...

الصبح هناك

معرضا ...

حنجرة الديك

مباينة

متلفعات بالمعيب

يشهدن ..

تلاوة الانسلاخ

يبازكن ...

انغماس الشوارع

في فزع الظلام

يهدهدن ...

نوافذ تنففس

نسائم أحاديث مرجومة

والتباطون لمعة الأمواس

يقصون ...

أحذية الشمس

سافكين السواد

في بيوت

تستأصل الغفوة

صر صرة ...

تششط بالسموق

تسخل النخيل

تدعك أجسادنا - مقدما -

بالسدر المنقوع

مزلفة

تعشعش

في السقوف المجوخة

في تحصد الظلال

قأهات تنكمش

ظهور ...

تتسلق الجدران

تطوي خلفها

وشوشة الشرفات

من عرائش الزيتون

يقطر أفق

مشيك بالانزلاق

من سهاوت زيتية

نتلئ ...

منكسين الأصابع

طامرين بالتأففات

هاوية المدى

والمترملون لفاقف لوعاتهم

يماذون الشفق

تاركين البيعة

للممرات المسدفة

بطيئا يهفهف همس الهدوء..

ويهمد فوق الكؤوس..

وسرب غريب من البشر المحيطين..

يحاكون حممة البرق..

والنوم عند رموش التلوث..

بهاء فسيح يفسر..

أسرار هذا الجنون..

وتلك الجهات..

مظاهرة عند مستنقعات النعوش..

وعندي..

يغر سنام المساء..

فتحتل أرضة الضوء مرآة فيضيء..

وتجتز سوس السرايدب تلك

البداية..

ثلاثون بابا..

ونافذة للخروج..

سأفتح للأوكسجين حداث

صدري..

والتهم النور..

من شرفة تخضع للعواء..

وهلوسة الذهن..

تبش في هدنة العمر..

عواء بوابة الظل..

تنزع عن الطواويس..

والهفتات..

سؤال يخرش صمتي..

وقافلة الوقت..

موصولة بأجنة دائرة متلبسة

بالفرار..

بياض.. بياض.. بياض..

سأرسم فوق الصدور..

جناحين للموت..

حين يصفق الهبوب..

على سطح ترتيلة العدم

السندبادي..

وأترك فوق غراب المرايا..

شروخا عميقة..

وأعزف للبحر معزوفة..

فقدت وجهها..

وارتمت فوق خصر السيوف..

حماس عنيف..

يؤلف ليل التراث..

حماس غريب..

ينخ على نكهة الصبوات..

وخاتمة الانزلاق..

وجرح يضاهي دهاليز..

موشومة بالوصايا..

وشحرورة الجسد الواقعي..

ترهق الطرقات..

وتجملد بهجة قلب..

يشعشع للحب دوما..

قناع مزيف على حافة الدرج..

والأرض مشنوقة في ذهولي..

عقاربها من بذور الستين..

وغربتها تغطس في التعفن..

وتضرب في نبتة الانفراط..

خياما..

أروج للموت..

للموت..

للموت..

مخطوطة تنهض في متون الخصوبة..

وعضو يبارك ضعفي..

وريح مهرة في ثيابي..

تجر جري خلفها..

وتغادرني دونها سبب..

تستفز الهواء..

لكي تنزل عند أقدامها..

ورياض التهور ينجو بأعجوبة..

من لصوص الخيال..

مخيلتي تثقب وحشة الكون..

والفيض يدخلني في حوار

الغياب..

ويزمني شجر النوم..

يزرعني في ممرات ذهني..

وزاوية ما..

تراقبي في براءة..

وزاوية ترفض الاعتراف..

بمهد الحياة..

فتحصدي كركات العبور..

ويمضي أساطير سقفي..

ليهوي ديب النهار..

على سيرة الضائعين..

لا أكثر

الموت يتراءى في همسات الغياب
بأني خجلا
الذائبون في السحر ينزلون
كالثلج
وفي رأسهم يرسمون صورا
للقرية ، للأطلال ...
ثمة ما يحرك لنا اختيار الوقت
أوربنا الرحلة لفك طلاسم الظلام
هذا الذي أين صار الآن
جالسا يمتطي الفراغ
وفي عينيه علامات النعاس
لعنة أنت يا دهايز من الشوك
زرعناها تقاسمنا عذاباتها
من ذا الذي يطل من الباب
وبهنا حنانا من ذا الذي يهدينا
الشتاء كي نشعر بالبرد
من ذا يدفئنا من ذا يرسم
لنا الغيوم في السماء
والشمس والقمر أحلها معي
لست أنا في حاجة للهواء
مادام الهواء في رتي يتنفس
لست أكثر لحالي
مادامت أعضائي تساندني
لا أكثر للموت
فلربما الحياة أجمل ولربما البقاء
أطول ، ولربما ، ولربما ..
لا أكثر.

ومضة

بخفة لم يسبقها الحنين انتشلت
جثتي الفارقة بحثا عن مدن أخرى، أيها
العالم المجهول في داخلي متى تزرع
في الفرح متى تعيدني

* شاعر من سلطنة عمان.

العقد التاسع عشر - يوليو ١٩٩١ - نزوى

الى سيري
الأولى؟

وجه ضائع

بين لحظة وأخرى يفتش عني الضجر
وأنا أفتش عن نفسي وسط هذه الفوضى
أبحث عن وجه ضائع بين الرماد
عن طفولة أقدها، عن حطام
عن امرأة تبكي على صدري
وتقول كلاما
كلانا لا يعرف الحقيقة
كل ما أعرفه
أني
الآن
وحيد

أذبال الخيبة

(١)

يقودني المساء حين تقودني خطواتي ، فأعبر المكان
تاركا لكم موتي تقوده العربات كسكين تلامسني
فأغرقي في الليل خطيتي تلك ساهبها للريح ،
للمكان ، فانا مازلت أبحث عن نفسي . أعبروني
عمرا لأعركم الشتاء ، فالبرد يقتلني .

(٢)

مدينة الليل والأشباح تطاردني كمجنون يلهث
وراءه كلب ، تركت كل شيء للصباح للأرصفة ،
لكم أنتم . عاودت المشي والركض وراء الملهذات .
أبصروني مازلت حيا أبحث عن كفن .

(٣)

أغلقوا المشهد فالضحك مستمر يداعب كفيينا حين
تحملني السنوات كقبيلة مشردة تبحث عن زعيم ، أو
كيوم تحمله القافلة وتمضي بأذبال الخيبة ، فرأسي
مسكون لا توقفه العاصفة .

من مجموعة بعنوان (سحب تمر ببطء)

عصام عيسى رجب *

يتأكل هذا السباح الرقش الذي يحسك القلب أن يداش - متى آخر الفصح حتى لا نلبي ١٢ ونبقى العفوية في الكلمات وشافنا من اللغة الحارقة كأننا سبنا على سفن البحر أحلامنا الفارقة	بدن لقاعة هدي لك ونمشي طويلا لنشهد شمس انكسارنا وهي تحرق صلب اللذائز عالية كالجرح فاهرة كالأم وحن تستغرقنا التفاصيل في العبر مثل العناق الأخير المـ تستدير ونكتب اشتغالاتنا لتساكن نوق الجدار	أتكم أركل الجود خودة ساخنة وبقايا حننا ثم قالوا له في المرة القادمة أتكم خاتمة البحر في صبرته تخير حورية الماء أن عاشقها حين يأوي إلى الشط عليها يلتقي أحبتها في العراء أتكم طمت السا- أن يتدفق فوق الجراح غزلا رشيقا كأن كان يأتى إلى المرعد العاطل مستظلا يحيطه فما يعتره الليل أتكم حبات في الشعر طائفة الجاهلي فلا تطل للوقوف الطويل لا علاقة للرخيل إلى آخر الأرض ولا وسبها كالصباح أطل أتكم أتكم
---	---	---

لا تنشر من الجريدة

أرض السواد

عبدالرحمن منيف *

مثلما وضع داود باشا الفرمان الخاص بإعدام قاسم الشاوي جانباً، جهة اليمين، ودق عليه ثلاث مرات وأقسم أن ينتقم، فإنه وضع فرمانات عبدائه بيك والأغا درويش، وذلك الخاص بالبالاجة جي، جانباً، لكن هذه المرة جهة اليسار، وقال مخاطب نفسه: «الفلوس بهذا الوقت أهم من الروس، وكل واحد من الثلاثة يقدر، بالأموال المضمومة تحت مخدته يشترى ولاية ويسير قواقل، فإذا أرادوا اقتداء أزواجهم عليهم أن يصدقوا كفارة، ومثلما أوقف عمر، رضي الله عنه الحد أيام المجاعة، يمكن أن نرفع عنهم الحد».

أن غادر إلى الشمال وإلى دق أبواب بغداد عائداً إليهما، من السنتم الكثير، كانت ثيابي خاتون تملاً جيوبهم بالنقود، وتنشر عن طريقهم قصصاً حول داود لها بداية لكن لا تنتهي، ورغم أنه لم يكن يخاف تلك القصص، إلا أنه لم يكن يحبها، إذ تتناول طفولته وبقدره وأسرتة، في الوقت الذي كان يبذل أقصى الجهود من أجل أن يراه الناس كما يحب: ذكياً، لاعباً في السياسة والحرب، شجاعاً ومتصراً في كل المعارك.

الآن جاء الوقت ليصفي حسابهم معهم، وعليهم أن يدفعوا ثمن الأخطاء الماضية، كما لا يريد توبيتهم، لأن الكثيرين أخذوا يتسابقون إليه ليعدوه ويشيدوا بعزايابه.

ومع التصميم على التخلص من هؤلاء ليكونوا عيرة أن يفكر بالتنازل، فقد أرسل إلى الذين يملكون المال: عبداه بيك، ودويش أغا والبالاجة جي من يفادهم لافتداء أزواجهم.

لما عرض الذين أرسلوا لعبداه بيك اقتراحهم أن يدفع ليقدي نفسه، لجأ رأساً إلى الشتمية، شتم سعيد ونابي وحمادي، لأنهم السبب في المذلة التي يواجها الآن، وشتم السبب الذي جعله يتعامل مع هؤلاء الأوباش، وشتم نفسه لأنه ترك العزيرية وجاء ليصبح عبداً عند نابي خاتون.

قويحي الذين جاءوا بفافوضونه، وكنائهم بلقونه أول مرة، من هذه القابلية الخارقة على ابتداء الشتائم، والتي لا تخلو من طرافة، وقد حاول أن يستغل ذلك من خلال إدهاشهم واضحاكهم، وفي جو من المرح، والذي سرعان ما تحول إلى ابتسامات فقهبها، أراد أن ينسجم للغرض الذي جاءوا من أجله، لكن ما إن يهدأ الجو قليلاً ويسالونه عن المبلغ الذي يدفعه ليخلص من «الزلافة التي يعيشها الآن»، حتى يعود من جديد:

«آني أبو فلوس؟ آني عندي فلوس؟

ويلتفت بحذر خشيته أن يسمعه غريمه، ويتابع.

«شئو... مخايلين انتو؟ ما تشوفني مصلخ، متوف، وما عندي غير

طرق خصاوي؟

ولأن هؤلاء، وآخرين، كانوا قد اعتقلوا بعد أيام من سفر موفد خالد بيك، بسبب ما قيل من «الضبطية» التي يفكرون برفعها إلى الحاكم لطلبته بتحية كل من له صلة قرابة أو مصاهرة بسليمان باشا الكبير، منعاً للفتنة، فقد قرر داود باشا أن يسد بعض الأبواب التي قد تأتي منها الرياح، لأن لديه الكثير الذي يجب أن يفعل في هذه الفترة، ولا يتحمل التشويش والتحديات، وفكر أن يبقيه بضعه شهور «ضيوا»، عنده، إن لم يكن في سجن القلعة تماماً، ففي جناح لا يختلف كثيراً عن السجن: حار أو شديد الحرارة في الصيف، وشديد البرودة في الشتاء، وإن يكون بالغ الضيق ليل نهار، من داخل القلعة ومن خارجها، دون أن يتمكنوا من رؤية الناس، لكي نتاح لهم المقارنة بين ضيافة الوالي الجديد وضيافة الباليوز!

هكذا فكر داود، وكان يردد لنفسه، وهو يبتسم عندما تتركى له وجوههم: سطرة وجرة أذن... ويعمدا: يا غريب دور أهك.

لكن هذه الخطة التي قرر اتباعها، في محاولة لترويض خصومه ومن يفكرون بمعارضته، ما لبثت أن تغيرت بعد فرار ابن الشاوي وموت حمادي.

كان لابد من الحزم، حتى لو اقتضى الأمر التخلص من المعارضين الخطيرين، وكان لابد من تدبير الأموال اللازمة، وبسرعة، لمواجهة الأعباء المتزايدة.

لم يتأخر الباشا في التحضير لتنفيذ الأحكام، وعلمنا، بأولئك الذين لا يمكن أن يغفر لهم، خاصة وأن لأغلبهم صفة أنهم تعودوا على الأخذ دون العطاء، إذ بالإضافة إلى الفتاوى التي كانوا يصدرونها لسعيد ونابي خاتون، فقد كانت السننهم طويلة، قنطرة وطاقة بالسخرية، حين يمتنع العطاء وحين يقل، إذ يتحولون إلى خصوم، وهذا ما جعلهم لا يتوقعون لحظة واحدة عن تأييد سعيد والتيل من خصومه، وقد لحق داود، منذ

* كاتب وروائي عربي يقيم في سورية.

وحين يطلبون منه أن يترك الهزل، وإن يحدد ما يستطيع دفعه، يرد بجد.

- يايا... قلت لكم مفلس، بارة سن، حتى افندينا الحاكم، أطال الله عمره، نوى يتكرم علي بنيشان برنجي لاني أكبر مقاليس الولاية؟ يهزون رؤوسهم أنهم لا يصدقون، وعليه أن يبحث عن حجة أخرى، فيهدر صوته:

- حتى داود، الله يخلف عليه، لثقها وهي طائرة.

ولأنهم لم يفهموا ما يعنيه يتابع:

- ليش اذكر دور لسايتام والعجز؟ ليش الله يسمعه العالية، قال: لا تكسروا خاطر الفقير؟ ليش الديانات كلها وصت بالمسكين؟

وحين لا يجيب أحد، يتولى الجواب:

- ربنا من فوق شايك حالي، فقال لحروس السلامة داود: هذا العبد الفقير، الميت من الجوع، عبدالله بيك، توقف قليلا، وقد رنت عليك بأذنه كما رنت بأذان الذين يتابعونه انبتسم قليلا ثم قهقه، وخسرت كلماته حادة، مع حركات من يده ووجهه:

- هذي البيك قشمرة، لا تفركم...

ثم يعود الى تيرة الصوت السابقة.

- قالوا لولايها داود، دير بالك عليه، لأن الرجال ما محصل خبزة، مهتوك، كل شيء ما عنده، ولداود ما قصر، قال: تعال كل واشبع...

وبعد قليل وبسخرية:

- عرفقوا ليش أني هنا، لو يعد؟

وتكون انبساماتهم دلالة للانكار وعدم الاقتناع، فينفذ أكثر:

- يايا انتشو غلطانين، ويجوز الباشا دازكم على واحد غيري، قلبوا دفا تاركم زين، وبعدا راج تقولون: عبدالله الفقير ش يستحق الصدقة!

بين الصدمة والاستغراب، ولأنهم لم يعرفوا كيف يتعاملون معه، انفسب الرجال الذين أرسلهم داود، استعدادا لجولة ثانية، بعد أن يستشيروا رؤساهم فيما ينبغي عمله.

في المرة الثانية، ما إن فتح الباب عليه ورأهم، حتى استقبلهم صوته الحاد:

- العن أبو اليوم الي تركت العزيمية وداست رجلي بغداد، لانه يوم اكثر، لو انكسرت رجلي وما طيبت بغداد. لو صاب مؤخرتي دوحاس وما شالني بغل أعور. لو عالجة اكثر أخذتني لكان ما كو بي أحد، حتى لا أشوف هذي الولاية و أقابل جهرة نابي خاتون. لكن حظي نجس، حظي خسر، ومن دعاوي أمي علي وأنني زغبي، ولاني بقت خبزي العباس وكلاش الزمين، وما خليت مكسورة إلا وسويتها، صار بي الي صار... وهمين جايين علي تريدون قفوس، وتقولون هات؟

توقف لحظة كي ينشف العرق الذي أخذ يسح من جبينه وخديه، نظر خلسة الى الوجوه التي يتابعه ليكتشف النوايا، وما اذا اختلفت عن المرة السابقة، فلما وجد أن الرجال يتابعون بصبر لكن لديهم ما يقولونه، سال بلهجة حملها مقدارا من الحزم:

- ها... شلون، تاكدتم اني تريدونه واخذ غيري؟

لم يجيبوه لكن نظراتهم أشعرتهم أن الطريقة التي يتبعها لا تجدي قال بمسكنة

- لو آتني بغير هذا المكان، والدنيا مو رمضان، كان صحت لكم ماء بارد، حامض، طاسة باقلاء أو لبليبي، لكن مثل ما تشوف عيونكم.

وبعد قليل، بلهجة مختلفة

- ما يخالف، تهون، تنقضي أيام القهر، تصير سوالف وأخبار، وعندما مو راح أعزمكم نوبة، مية نوبة.

ولما طالبوه أن يحدد المبلغ الذي يستطيع دفعه، ليطلق سراحه، سالهم من جديد

- يايا... انتو تاكدن ان ما كو غلط بالموضوع؟

وقالوا له ان الامر لا يحتمل نقاشا طويلا، وعليه أن يختار.

بعد أن صمت وقتا غيرا قصير، جاء صوته وكان متحديا:

- زين ما يخالف، راج أبيع الي فوقاي والي جواي، بس قولوا شقد يريد اعنديا داود؟

وحين أبلغوه أن المقدار المطلوب عشرة آلاف كيس، رقت عيناه عدة مرات، وبدا الخوف قويا على وجهه، قال وهو يلهث:

- الزموا الباب، يا معويدين، والله وياكم، وايد لا تخلونني أشوف وجوهكم، وبعدما الي تشمره السما تتلقاه القاع، هذا هو وآلف جهنم!

قالوا له قبل أن يقادروا أنهم مستعدون للتنازل قليلا، فسألهم بعصبية عن حجم التنازل، ولما ذكروا أن المبلغ قد ينزل ألفا، رد وهو يدير وجهه نحو الحائط:

- يايا... شو انتو عقال أو مجانين؟ منين أجيب؟

وبعد قليل، كأنه يخاطب نفسه

- لو باعوني يسوق هرج أكثر من ألف ما يتحصل!

وهم يسخرجون، وقد كانت خطواتهم ثقيلة، على يترافع في آخر لحظة، استأثر من جديد، ولم يتخل عن صوته الغاضب:

- والمخلص؟ نهايتها شقد؟

ولما استأثر آخرهم، قال أنهم مفوضون بالتسعة، رد بسخرية

- يايا... سمروا على بركة الله، سلموا هرايه على الولي، وقولوا له عبدالله علي، هات مو من اليوم، من يوم ما طب بغداد، وما تجوز على الميت غير الرحمة؟

ولئلا تصل المفاوضات مع درويش بيك الى ما يشبه هذه النتيجة، أرسل اليه مشهور أبو المليل، جاء مشهور كصديق للزيارة والاطمئنان،

وقد أبلغه أثناء الحديث، أن كان يوافق، أن بالإمكان أن يفندي حياته

وحرية بعيلغ من المال، وزين هذا الحل، رغم صعوبة أن يوافق عليه، لكن سيذل أقصى ما يستطيع من أجل ذلك، ودرويش أغا، الذي لم يرفض هذا الاقتراح، تسامع عن الوقت الذي يمكن أن يقضيه في هذا

المكان، الذي ما إن تخيم الظلمة حتى يعتزل بالمعاريف، وتأخذ هذه

المعاريف تراكض حوله وتصح، فتصطدم به وتنام فوقه وتغدغه

وبل الأمر أن سرقت مسبخته، ولم تعد الا يعد أن أوجهها بكاء:

روي درويش أغا هذه القصة كوسيلة اضافية لجعل مشهور باخراجه من هنا، فلما لاحظ هذا على قسما وجهه، قال له بانفعال:

- القلوس، يا أبو متقال، وسخ الدنيا تروح وتجي، أما روح البني آدم اذا طلعت، أبدا ما ترد!

وبعد أن وافقه مشهور بهزات من رأسه تابع درويش أغا بحزن:

- شلون بلوى ابيتلينا، وما يندري همين شوكت تخلص!

قال مشهور بحزن لا يقل عن حزن الأغا:

- الحبس، أغا، وإن طالت أيامه، يخلص، بس الواحد يخاف يصير غير شي، هات الطامة الكبرى!

- يعني شنو... قول بالقلم العريض، خاف تكون سامع قد شي!

- والله ما جيت، يا آغا، إلا على مود هذا الشئ!

- يعني شنو؟

- الناس بالسوق تسولف وتقول: داود ما يتأمن، مثل الدنيا ما

تتأمن، ولازم عرفت. قاسم فر، عصقور وطن، ومن ذلك اليوم ووالينا

نار الله الكبرى، محموق، ويس يريد ينقّم، قللت لروحي..

توقف لحظات أخذ نفسا طرا، رثيّه، وتابع:

- وخاف يتسودن وتجي براسة ويسويها..

واهتز الأغا بعصبية، لكن مشهور أضاف بلهجة مريرة:

- الفلوس بالف جهنم، المهم أن تبقى حي، يا آغا!

وانتفا أن تبذل أقصى الجهود، وبسرعة، بغض النظر عن المبلغ

الذي سيديف، من أجل أن تنجز هذه المهمة.

قال درويش آغا لشهور، وهو يودعه:

- واليوم أحسن من اللي عقي، يا مشهور، لأن روحي شاعت، وما

يندري شنو اللي يصير، ورغم أن مشهور أكد له، وأقسم أن يبذل كل ما

يستطيع، فقد سأل الأغا بخوف:

- وشوكت ترد الجواب؟

- خذليها على التيسير، درويش آغا، ومن جهتي أبدا ما راح أقصر،

وما يلزم توصيني، بس المسألة أن تلاقى درب على الجماعة.

وبعد قليل، وهو يبتسم:

- وانت، آغا، اذا نيت خيرة ودعيت لنا بالتوفيق فرب العالمين يهون

ويك ألف باب!

قال درويش، وبدا متعبا وحزينا:

- اذا قلنا: اليوم الثلاثاء، فشوكت انتظرك، ومعك الجواب؟

- لو المسألة يعني، آغا، كان اليوم قبل باجر، لكن يترد تشوف درب

على الجماعة، نريد فد واحد يفهم زين، ويهون.

ويهنز رأس الأغا ببطء، مؤكدا على كل كلمة يقولها مشهور

أبو الهيل، ويريد منه أن يتابع أيضا، ولا يتأخر مشهور:

- واذا لقينا الي يساعد ويوصلنا راح يكون حظنا من السما.

- يا معود، يا أبو متقال، انت معارفك هواية، والدنيا ما تخني، من هنا

من هذا، ولازم نلقى.

- وكل الله، آغا، اللي يسال ما يضيع، واللي يدور يلتقي.

- راح اعتمد عليك، يا أخوي مشهور، ولازم تدبر!

هن مشهور رأسه مرات عديدة دلالة الهم والتفكير، وقال، وخروج

صوته من أعماق الصدر.

- وكل الله، آغا.

- عليه نوكلنا، وإليه ننيب

ولم يتأخر مشهور في الزيارة الثانية، جاء يوم السبت، بدا ملهوقا،

وهو يضح بالفرح:

- أبرشك مولانا!

- الله ييشرك بالخير!

وتعهد مشهور أن ينتظر بعض الوقت. مسح جبات العرق التي

تساقطت من الجبهة. نظر حواله وكأنه يضع المسؤولية على هذا المكان

الحار... قال وهو يهنز رأسه:

- حارة... آغا... جهنم!

عصر ذلك اليوم، وكان عيادته بيك قد تعب من المناداة وندق الباب،

جاءه أخيرا الحارس، وحين طلب منه البيك أن يأتيه أمر القلعة أو واحد

من السراي، رد الحارس أن الأمر في إجازة، ولا يعصرف كيف يتم

الوصول الى رجال السراي، والأفضل أن يؤجل الموضوع الى يوم أو

اثنين، الى أن يعود الأمر من إجازته!

ولم يتوقف صخب عيادته بيك، ولم تتوقف محتاجاته، الى أن جيء

له بالمشؤولين، وعندما سمع أنان المغرب اكثفي البيك بحية تمر

لينهي صياحه، وقيل أن تنتصف تلك الليلة تم الاتفاق على أن يدفع تسعة

آلاف كيس، واشترط أن يعهل تسعة أيام، وله الحق أما يدفع ألف كيس

كل يوم، أو أن يسلم الأكياس كلها في اليوم الأخير. ووافقت السراي على

شرط عيادته بيك، وترك له أن يقرر: الدفع اليومي، أو الدفع في نهاية

اليوم التاسع، أيهما يرضيه، وأيهما أكثر راحة له.

كانت ردة فعل الأغا سريعة

- متتا، احترقنا، ومو يس بالنهار، الليل أنجس..

ولما تأكد الأغا أن مشهور ليس مستعدا، بعد للحديث، تابع بحرقه:

- والمالي... المالي عيباك بول يعران، والليق الله لا يراويك، وكل

جريدي لا يزون قصاب، وما ادري بعد شنو...

وصمت الأغا متعمدا لمهدد حديث من نوع آخر، وبعد أن مرت

ثوان، بدت طويلة وثقيلة، قال الأغا بكثير من الود:

- أي أبو متقال، قلت لي أنه الأمور تيسرت؟

- خذليها على الله، آغا

تراجع الأغا بخوف، وكأنه لا يتحمل مثل هذه الاجابة الرجولية،

خاصة وان مشهور تعمد أن يرد ببطء، وقد شابت صوته رنة شجية،

سأل الأغا بحرقه

- أريدك تسولف لي، وبالتفصيل، من ساعة تقارقنا الى اليوم!

رد مشهور بتثاقل، وكان يهنز رأسه.

- شاف قدر احجي شاف قدر اقول، آغا...

وبعد قليل، وبذرة جديدة.

- انشعل قلبي وآني أركض من مكان لمكان، أريد قد واحد افهم عليه،

يفهمه علي، يوم، اثنين، الى أن لقينا فد خوش ولد، وبعد ما افهم

السافة، قد على صمدرة، فرحط ايده على الشارب، وقال: هذي، يا

أبو متقال، علي، خذها من هنا الشارب!

- الله ييشرك بالخير، يا أبو متقال...

أخذ نفسا، وأضاف:

- الدنيا بعد، بيها خير، يا أبو متقال، والناس للناس، شنو عيباك

خلصت؟

ولما هن مشهور رأسه موافقا مع ابتسامة جذلي، تابع الأغا بحماس:

- أي نعم، مولانا، الناس للناس، لأنها إذا خلبيت خربت، مثل ما

قالوا، الله فرحمهم جماعة قبل، أنت معي، أبو متقال، لو لا؟

- شلون لعاد، آغا، وياك مية بالنية؟

وترك الاثنان لبعض الوقت أن يمر، لكي يبدأ بالحديث الجدي.

قال مشهور أبو الهيل، ليقطع الطريق على أية إمكانية للاعتراض.

- والجماعة الي عاونونا، موبس نشامة وأهل مرفوعة، آغا، وهمين

اعتبروا قضيتهم، وقالوا فدوى لعين الأغا!

- يارك الله فيهم، ونحن شلنا على الناس غير مروتهم، ما تقول لي، يا

أبومقال؟

- ما يس هالشكل، آغا، الدنيا مخبوضة، والله الطيب ان الباشا ناوي على شر، ومثل ما قال الجماعة : تخلص القضية اليوم، هالساعة، أحسن ، لأن الواحد ما يدري شنو الي يصير باجر!
- يخلف عليهم، مولانا، والله يكثر من أمثالهم!
وساد الصمت من جديد، أبستم مشهور أكثر من مرة - فرك يديه بجوية وتابع:
- المهم خلصنا، إذا سارت الأمور على خير!
- أي، أبومقال، شلون اتفقتم؟ على شنو؟
قلت لهم : المهم بالنسبة لانا: روح الآغا، صحته وكرامته، وبعد ما كل شيء خخيص، ما له قيمة...

- أي .. مولانا، وبعد؟

- بصور، آغا، قالوا لي : لا تزوج زايد، صحيح، ونحن معك، روح الآغا بالدنيا، ونزيد بصحة زينة، ونزيد يقد بينه على الشط بالنهار، وينام فوق السطح بالليل وهو أمير، لكن ما نزيد جمعة الباشا يطمعون بيئا!
رد الآغا بحمية وانفعال:

- يخلف عليهم ولازم نقول: الواحد ما يريده إلا حليبه، ولو لا أن الجماعة أولاد حلال، أولاد أصل، يجوز تنلاص، يجوز يطالبون بالآلاف!

قال مشهور، وخرجت كلماته بطيبة، لكن موزونة:

- لا .. آغا، من هذي الناحية طمن روحك، الجماعة قالوا: نحن ما نزيد، ولو باره، المهم تخلص القضية على خير!
- يا أبو مقال، أني قلت لك ألف مرة : الدنيا بعد بيبها خير، وهذا رأيك، مولانا، ما هالشكل؟

- تماما، آغا، وحدثت ربي ألف مرة، أن القضية راح تخلص هالشكل.

بعد هذه الجولة الطويلة، وبعد الصمت الذي داخله التأمل والفرح وانتهاء الفترة الصعبة، سال الآغا:

- أي ... مولانا، شلون اتفقتم؟

- للجماعة ... قالوا: المسألة تحتاج عشرين ... أقل شوي.. أكثر شوي!

- عشرين شنو؟

- عشرين ألف آغا

- هاي مئين نجيبها؟

وبعد قليل، وكأنه يحدث نفسه

- هاي بلوة، هاي مئين نجاب؟

رد مشهور بسرعة وبجسم:

- قلت لهم هذا كفر، وهاي فوق طاقة الانسان، فوق طاقة الآغا، ولازم الواحد يكون بقلبه رحمة، وعنده انصاف، يطالب بالمكن، أما اذا راحت الرحمة من القلب وصارت الفلوس كل شيء فالواحد يتنفض ايده..

- أي .. وبعد؟

- قلت لهم : الآغا ما يدفع إلا عشرة، لو طلعت بروسكم نخلة ما يدفع أكثر، شنو الدنيا قوترة؟ الدنيا فالتون؟

استراح مشهور قليلا، ثم أضاف بحزن:

- قلت لهم : خلوا الله بقلوبهم، يا جماعة الخير، والآغا لو يقدر كان

فتح كيسه، وقال لكل محتاج: تعال... اكرف، لكن الرجال على باب الله، وإذا حصل قد يرم فليس، ففصها لليتنام والقراء والمحتاجين، والنص الثاني حتى يدريش به الرجال هو وأمله.

- أي، وشلون اتفقت وياهم؟

- قلت لهم : حدنا العشرة، فإذا انتم جاهزين، الآغا جاهز!

- أي .. وشنو الي قالوه؟

- قالوا: اذا هاي طاقتة يمكن تنقع الجماعة!

- أي .. وبعد؟

قال مشهور، وهو يتنسم:

- قلت لسروحي: قبل ما أروح زايد لازم أشاورك، لازم أخذ رأي الآغا!

- أي .. وشنو الي قالوه؟

- قالوا: معك ثلاثة أيام، اذا وافق، على خيرة الله، أما اذا قال فلاني وتركاني ترى نحن ما علينا..

وبعد أن مسح مشهور حبات العرق، واضطر أن يخرج منديله من لباسه، أو ربما مسح باللباس، قال وكان متعبا

- هذا الي توصلنا له مولانا، وهسه ظلت موافقتكم، رأيكم حتى نرد الجواب للجماعة! سقطت دموع غزيرة على وجنتي الآغا درويش، لم تظهر أول الأمر، إذ انصرفت إلى لحيشته، لكن توالي الدموع، ثم اخراج منديل من الحزام، وكان كبيرا إلى درجة يبيد وكأنه غطاء، وما رافق من طريقة تنفس، كشفت أن الآغا حزين ويشعر بالغين، وربما القسوة، لكن بعد أن خفف نفث من الدموع والدمعن، قال مشهور:

- انتت تمون، يا أبو مقال.

وبعد قليل:

لكن ينتراد لي كم يوم حتى أدبر المبلغ.

- هذا كان شرطي، آغا، قلت لهم : حتى لو وافقتنا، لا تأخذونا كراخة، لا تطلعوا زايد، لأن الرجال ينتراد له وقت حتى يجمع الفلوس!

- أي، وشنو الي قالوه؟

- قالو: ما يخالف، والدنيا ما تخلص بيوم أو اثنين، وبعدين أولها وتاليا القضية قضية ثقة.

هكذا انتهى الأمر، مع الآغا درويش.

أما الباجية جي، وحين طلب منه المبلغ الذي حدده الباشا، فقد وافق، وافق من المرة الأولى ودون نقاش طويل، فقط طلب أسبوعين لكي يسدد ما طلب منه، خاصة بعد أن رفض عزرا الفندي الموافقة على كمبيالات تدفع كل شهر!

وتم الإفراج عن الآغا درويش والباجية جي بضجة كبيرة متعددة، ليسمع الآغا عيادته بيك وليأكد أن القدية دفعت.

مر يوم، وعند ضحى اليوم التالي، تناهى لسمع عيادته بيك وقع طبل يقترب، انشدت أصغاريه تماما. اقترب الطبل ورافقه صوت، لم يكن الصوت واضحا أول الأمر، لكن كلما اقترب تميز وتحدد، أما حين أصبح تحت أسوار القلعة، وخيم الصمت، ثم ارتفع الطبل وبعه الصوت، فقد عرف عيادته بيك صوت خليل الأعور، منادي الشؤم، كما كان يطلق عليه، وهو يبلغ للناس أن الفرمان الهمايوني قد صدر بصلب العصاة وأصحاب الفتنة، وسوف يرى الناس بأعينهم المصلوبين.

✻ فصل من رواية بنفس العنوان مستصدر قريبا



لوحة للثلاثاء - رابحة محمود، سلطنة عمان.

حاراس

منسيرة الفاضل *

في وهن مددنا الكف ودفعنا بفرق الصرير المتعالي حتى آخره، في ترقب لراة التي لاح وجهها وانساب إلينا في دفق هاديه ومجرى. ما إن تخطيا العتبة حتى غشينا حزن أسقطنا في ذهول امتلكنا، فتماسكنا نحن الثلاثه في حلقة صغيرة متراسين على بعضنا البعض، محاولين تبين ما اكتنف بفتحة ضبابية هولنا. حوطنا السحب، وتقاطرت ذكرياتنا المفعمة أسي ووحدة انهمرت هكذا بدون أي تحذير مسبق، لم يدع لنا سائمة الدمشة. راينا المصور النابله تكتسب لهيها المحرق مرة أخرى وتلمس بعنتها قلوبنا الهرمة. غير قادرين على صدها، وقفنا في تأهب الضحية مهددين بها كتحديقها بنا، شادين الاصابع المعروفة على بعضها حتى الألم. كان علينا ضبط النفس لأننا وجدنا أنفسنا مدفوعين بقوة ما في نفق ضيق ومظلم، لتلمس يد برأسنا المنزلق في مجابهة نور باهر، نتطلق حناجرنا في أصوات بدائية بدت سقيمة لسمعنا. انهكنا موجة إثرية من عصف عابث لعشق خلفنا قد تبديد مع روح مرحلة زائلتنا. راينا الوجه، والشفاة، والجسد الذي أسي بافراط الرغبة أنفاسنا. ثم ابتهنا للخدعة. كان ذلك الارباك وميض ثانية لتنابتنا فيها البرجفة لتخلق الشرخ المتعرج على نفسه، القابع في سره وسط قفاه رمادي، تكشف وتلاعب للضوء جسد الخالة مسروبة المسترخي في استسلام كلي على كرسياه الهزاز الأخير. عندها فقط أصابنا الصحو، ومع ذلك لم نستطع حراكا، فهناك وفي الفضاء الممتد بين كرسي الخالة والسرير الذي كومت في جانب منه العظام في خرقه قماش طبعته عليها زهور ليلاكية صغيرة، شهدنا ظه الذي ما لبث أن أدار وجهه إلينا لندير وجوهنا بدورنا صوب الوجه الآخر المسترسل في شبه اغماة حالة. - «أفيقي».

★ فاقسة واكاديمية من البحرين.

في البداية كان علينا رفع غطاء سميك من مزيج أعلن عن نفسه في قسوة ظاهرة ثم قاجانا بلملمسه الناعم حين أقحمنا أصابعنا بياس المضطرب باحدين عن ثغرة تكون دليلنا في الرءاء الرمادي المتفتت ندف قطنية، تطايرت برشاقة لم تفلتها أعيننا. اعتلت الريح اهدابنا لثانية ورحلت، بعدها وقفنا أمام الباب الذي استترت الواحه ومساميره وانطوى مقبضه النحاسي الصغير عن ناظرنا يومين متتابعين، اجتاحتنا أنفاسها متعاليات من الحذر، والفضول والرغبة والخوف، إلى أن حاذينا في الساعات الأخيرة من اليوم التالي لحظة الانقلاط هذه التي أدخلتنا بدورها في سعي موقر للهفة أثقلت صدورنا ولم نجد حبالها بدا من غرس انظارنا فيما خيل لنا بعد معاينة دقيقة بالرداع الصلب، لنستسلم لهشاشته الواشية بدقة اللحظة التي سمرت لنا أمام هذا الحاجب الخشبي.

نقول للوجه الحبيس فتنة الغلالة. أبادينا تجزم بتماسكنا المنعقد في سحر الدائرة المتكثف في الكف والوض في وجل تناصنا هذا إزاء العتمة وما تكشفه بتسلط العارف.

هناك تستريح العظام التي ما فتئت حملها كل إشراقة شمس، في الطرق المتجلية للنور، غالية تعاسا المفرط. نبحت في المقرة المستكنة عن الحفرة المظلمة التي فعل بها معول الخالة ما فعل، هناك نفخي للأرض سرها، ونهدد هاجس التربة الرطبة ونحن نزيح العظام، مراوحين في مكاننا خشية العيون المتلصصة، نقرأ ما نقرأ من سور تدفع بالبالية في كنف شائك وقاص، ونوشوش بهدوء.

- «استرح يا حاراس، من أجلنا هذه المرة».

ونقف بلمسة فوق ما تربت عليه من تراب حتى لا يتبدى للعين المستريية هذا الفعل الليلي الأخرق، لسير طائنا وهجه.

هذا هو لبس اللحظة، فما أن ندير أعيننا حتى تتجاذبنا صور ترفرفت في صفاء تجلي في المحيط المتفلق على جسدها وظله، هو المتارجع بين عالمين، يقف منتورا بالاضطراب بين عظامه التي حضنت عوالمها في الخرقلة للثقل الزوايا، كما خاطها يد الخالة، وبين شروع في المحي ظل معرقا بكينونته السديمية ويجسد لا يطاق. الصور تنعماي، تتسحرج بينهما، تتساقق وتخبو، مخرجرة في أعصابها الذكريات الصغيرة. انوار زيتون تتدرجت وظلت عابقة بأنفاسه، لقضه الطبع لشحمة أنفها حين تنهلشي عنه بأمورها. في جسديهما تطاير وتغفو وتتأجج الصور المتمد نصيحما كطاشيق اللثاني، يتأني، يتأني حتى يتناخلا فلا نوع يرى شيئا.

تفتق المرأة المفرطة عشقا عن هجس بدأ أبديا، نحن الذين عرفنا فتنتها وروحها اليومي بمخبرتها الصغيرة النفاذة، تطرد ما يعلى به

من أرواح هائمة في سأم تفجها الضبابي، متمعة بالتعويذات التي سكن زينها الهامس ذاكترنا البعيدة، تنفخ الحرس في تنبئها لها، هكذا حتى لا تنرخ في هوج تحركها، الأطنال الذي تتبدى فيه صورة الخالة وهي تجئ منكباً بجسدها اللدن المترع غنوة، مانحة كل هذا الاعتلاء لتربة حوطه، لتخرج معولها الصغير وتضرب الأرض بصلابة أراقت الأنهار في أجسادنا، تنفخ الجنر كل ليلة ونحن نستمر بظلالنا متابعين زهابها إلى:

— «يا خالة، يا خالة، دعي حارس يهدأ

ساعداهما القويان تهويان بدقة وحكمة، يبقين نديش جامعة في رفق العظام التي عكست نشأتها في أحداقنا، وتعلم خرقه القماش التي تسدحجت على نسجها كريات الخرز القزحية المشغولة بخيوط الصوف الملونة. القماش الذي يحنو على عظامه في الطريق المظلمة، حتى تريحها من سريها في غرفها المكشوفة بذكريات تتمازج وتتصارع وتختلط نشأتها وتاريخها، تاركة سدومية ضبابية مقفلة بالضياح تنكب فيها بدورنا لتفتات نفوسنا على بعضها في تراص قصد فيه دره ما لنا قدرة على اكتساحه هذا، الذي سمر أقدامنا في الحلقة الضيقة هذه بعشوائية على الجدران الكسبية التي طلائها بنفسه مرات عديدة دون أن ينبج في مقاومة الندى الذي ينز عنه الجدار حيث تراكت في فجواته الطزونات الصغيرة التي ظلت تتوالد بشيق مستعيت. الأيقونات التي جلب بعضها في صندوق خشبي صغير تأكلت أطرافه وفحرت على زوايا حروف هيرغليفية طبع بمغفرة الغموض، زواياها الذي تسلاها كثيرا حتى كاد أن يقسمها بأنهم رايأ شؤونهم العويس، تتخلل وتكشف لهما في الساعات المسائية تلك، اتجاهاها الذي ارتابا فيه حد ملاسته، الرجل الذي افتتنها لونه الليلي، وظلت منغمسة في حلقة ثرية وعطرة لجده الذي انتخذ للون مقاسا له، ليدخلها بعد ذلك في أرق الفروق العرقية التي باشرتها بها الأشياء ذات صباح حمل معه ثقل القماش مشريا إلى شان حارس في عبث أنفكها بدهالته السقيمة.

— «كيف لي أن أبرح كل هذا الآن».

تقولها بلا مبالاة ظاهرة وهي تسطر بعناية كلماته التي يعليها في ساعات الظهيرة الطويلة تلك، رسائل مطولة ينشأده في محكمة نولية النظر في أمر عبودية ظلت مهيبة للعبث في قرن كان يطوي حراشيه وينبج تاريخه شكريا تاركا إياها في عمدة التغير، لتبتدى حراشيه قد علق كالأطر في زوايا ما، باعثة الآن ببريقها، حاسرة الذاكرة. يدير النظر في الحقيبة الجلدية القديمة وفي أوراق تناقض بعضها البعض فيما دون من إفادات، يحاكيها هي شهادات القدم الأول، يكاد يسمع جلجلة سلاسله من المنظورة تاركة أقدامها حول قدميه ورغفه، وانتظاره المعذب أن ينتبه إليه أولئك الحاملون وصايا الإنسانية، المعنوين بالانتهاكات الحيثية المتراكسة في ذاكرة السجلات التي يمرورنها بهدوء في جو رصين، مقنون بحياديته. ثم تخطط عليه الأحداث فيزواج في الأحباب التاريخية ويمحو خرائط وهمية يشر إليها برية المهاجر، القاطن عتبة القارات، هو حبيب هذا المرفأ النكسي في الولادة الأزلية. وحين تنبهي في استكانة، يهتاج قليلا، ويعلو صوته للمتذمّر حد البكاء شارحا أشلاء المنتشرة أشرارها في حزم من يصد ريعا مقرفة في وشم ما حولها يهلوسة النسيان.

ينساق ظله لجدار قديم تجسدت أهدائه أمام رؤانا، نحن المتحللين

حول بعضنا، القابعين في شرك العرالة. تشهده وهو يشد ويصرخ مبغضا الأرواح من حوله، بعيدد العلة الأجنبية المربوطة في كيس من القماش حول رقبته، حتى يتعب ويتكوم في ياس عند قدميها.

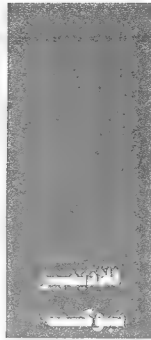
— «واليس الموت مؤامرة؟ كيف لي أن أسترخي يا مردودة؟».

يخامرنا يقين بالتواطؤ، نحن الذين دأبنا على انتشال عظامه من بين يديها لحظة لمسها العبيق، لنركض بها في طرقات الفجر في سباق لاهث مع النور المتسلل في شروخ الجدران، ونلقي بها في تعنت في الحفرة إياها، الفاغرة عمتها لأحداقنا الرتابية، هل سيغفر لنا في حزنه الصارخ هذا ما ابتلينا به من رهبة غائمة كبتت بتناقضها المسافرين روحه الهالجة في ظلمة هي هزل قدرتي، ضاعف في مازقه الوجودي المتمثل في ملفات سرتت الشهور الطوال من عمر كثر في الشكوك والتساؤلات حول من يمتلك الحقبة الأكبر فيه. الموت المفاجيء بعد الجهد الطويل من أجل أن تراف به قوانين دولية في لاساي في مبنى هو كالجنين وراء الزجاج المصقّف ونشأت التفتيش الالكترونية وطقسات التعريف الصعبة. هذا الذي خلاه غضبا أوج ستزول حدثه بعد أن يعتاد حارس مصيره الأخير، نال من رضوخنا، وأصابنا بهلع الروح الهمهمة الغلبية المنضرة كل ليلة للسلالة مردودة أن تهب من رقابها الوحيد لتشاركه ظلمته الحالكة، ليعيد ويعيد ترتيب تاريخه في ملفات انزوت على غبارها منعنة في تجاهل مؤامرة الموت هذه التي باتت تزرق نومه الأبدى غير عارف جوهر لتوقيئها الفج وغير مصدق بأننا قد تكون راقية من نوع آخر.

ومردودة لا تهب الحول، تزوج جسدنا في كرسيها الهزاز ذاك، وتستسلم مؤانسة جميعية لا تعني القعد في أسر ظله تترع في سبيل كلمات وصور تكظف بها أنفاسها المكنتزة برائحة الرغبة الناشرة مغرباتها في الحركة الأخاذة للفتنة التراتبية لنا، نحن النخلة المعنيت في غي المراقبة، جاهلون طواعية الحلم وبأسه متمسكون بدليل الواقعية الباشئة المتكومة في خرقه القماش التي نخطو تجاهها بحذر خوف ارتعاش الأهداب الطويلة الواقعة في سحر الأزلية. وما أن تمسك أطراف أصابعنا بزوايا القماش متمسكين الخرز القزحي، حتى تتبدد تعويذة الحلقة التي وقنا في مجامعها لمقاتل أدخلتنا في اضطراب التردد، تتعال ولأولنا فجأة في انصياع الركن، في التضييق في طرقات طبع السكن عليها علاماته الغامضة، نطيط على التربة الرطبة بالمرافقا التي علتها برودة الفجر، ثم ننحنى برؤوسنا حتى تمس الأرض جباهنا:

— «استرخ يا حارس، وانضو عنا هجيع الحركة هذه».

وما أن نرفع وجوهنا حتى نواجه بالعقب الأليل للمكان الذي حولنا بألية وجوده الآخر، ومن بعد يتراوح أجسادنا التي ما برحت الحيز الضيق الذي استراحت فيه إلى ذفه الالتصاق العادي اليومي بخرافاته العهودة عندها تعرف بأن زهابنا لا يمكن حقيقيا تركه التفاتنا التي ضيقت المشهد كما خلاه سابقا في المكان ذاته الذي رفق بشذات حياتها وانتاج لها أزمع المنسي، نغكر في الفواصل، فيما هو هنا أو هناك، محاورين أن نجد الزمن الذي أفضى بنا إلى هذا الحال، معتمون يندف تتأثرت ساجبة ملمسها الحريري على وجوهنا، نقف هكذا، في تبين العتبة والمقبض النحاسي.



سيف رام

ترجمة: ن. ن.

كان الشارع، وهو ينحطف جانبا بواحد من الترامات يبدأ من زاوية شارع رئيسي مزدحم بالناس ويمتد في الظلام خاليا من واجهات المحلات ومن أية أفراح، ثم، وكأنه أراد أن يعيش حياة جديدة، شرع يغير اسمه بعد ساحة مستديرة التفت الترام حولها بقرعة ساخطة، وبعد ذلك أخذ الشارع يزداد حيوية، فظهر على الجهة اليمنى حانوت للفواكه وفيه أهرامات من البرتقال المضاء بإضاءة باهرة، وحانوت للتبغ فيه تطلعات لزنجي معمم صغير، وحانوت لببيع السجق ملء بأفاع سمينة بنية اللون، تليق صيدلية، فغطارة ثم قفصة دكان لببيع الفراشات، ليلا، ولاسيما في الليالي الماطرة حين يكون الأسفلت برائقا كجلد قفصة، قلما يمر أحد دون أن يتوقف لحظة أمام علامة الطقس البديع هذه. كانت الفراشات المعروضة ضخمة ساطعة الألوان. وكان المار يحدث نفسه: «يالها من ألوان! كم هي نادرة» ويتابع طريقه. وتظل الفراشات عالقة في ذاكرته بعض الوقت. فالأجنحة ذوات الأعين الكبيرة الساهلة، والأجنحة اللازوردية، والأجنحة السوداء بالقلها الزمردية تستمر تسبح أمام ناظره إلى أن يضطر لتحويل انتباهه إلى ترام يسكن من اللحظة، وتحفظ ذاكرته أيضا بمجسم للكرة الأرضية وبأبواب أخرى وجمجمة فوق قاعدة من كتب سمكية.

أحيانا قائلا: «إيه كيف يعيش السيد البروفيسور؟» - فيطيل هذا النظر إليه وهو يعمد غليونه لاهنا، قبل أن يرد عليه، ثم يعط شفقه من تحت مشرب خرطومه، على شكل زروق صغير، شأن فيل يعزفم تلقى ما يحمل إليه غليونه، ويقتطع الجاي شيء قط لا يشك، فيعترض صاحب الحانة بعنف، وإذا ذاك يترنح الجالسون قريبا منهما مهقتهن وهم يحدقون بأورقهم.

كان يرتدي بذلة رمادية فضفاضة تكشف عن جزء كبير من صدرته، وإذا تخطى اللقظ أعماق ساعة الحانة برمشة عين، كان بحركة بطيئة، وهو يمتنع من المخان يخرج من جيب صدرته بصلة فضية فينظر إليها مسكها بها متدلية عن كفه. وفي منتصف الليل تماما كان ينفض غليونه في المنضفة ويدفع حساب، ثم يمد يده بالتحية مودعا صاحب الحانة. فابنته، فالأعين الأربعة ويخرج بصمت.

كان يسير على الرصيف بشي من العرج، أخرق الخطي، وساقاه شديتا الضعف والتحول قياش إلى جسمه الثقيل، وما إن يتجاوز واجهة حانوته حتى ينحطف حالا نحو باب في الجدار الأيمن ثبتت في وسطه لوحة معدنية تحمل اسم «بيلاغرام». كانت شقته صغيرة، باهتة، تطل شبايكها الكئيبة على الفناء، وكان يمكن الخروج نهارا إلى الشارع عبر الدكان، عبر غرفة الضيوف الضيقة مباشرة، حيث توجد أريكة كابينة الصخرة وألة خياطة قديمة مرصعة بالزخارف، مروراً بمجاز مظلم يخص بسط المتاع، وفي ليالي السبت، عندما يدخل بيللاغرام إلى حجرة نومه، حيث يوجد فوق سريره العرض عدد من صور فوتوغرافية ذابلة أسفلية واحدة، كان يجد إيلانورا نائمة كعادتها، فيندم بصوت خفيض، وتلتصق طريقه إلى مكان ما ومعهم شمعاً مشتعلة، ثم يعود فينلق الدابة بقوة، ويهات وهو

بعدئذ تتألى حوانيت عادية من جديد، خردوات، مستودع فحم، مخبر، وشمة في الزاوية حانة صغيرة، أما صاحب الحانة، وهو رجل هزيل ذو جلد متهلل تضغط عليه ياقته، فكان عالي المهارة في صب الكونياك الرخيص من زجاجات بمقنار في كؤوس صغيرة، وكان معلما بارعا في صوغ العبارات الظرفية. وكل مساء تقريبا كان بائع الفواكه وبائع الخبز والصلح وقريب الساق يتحللون حول طاولة دائرية بالقرب من النافذة وينهمكون بلعب الورق. وسرعان ما يطلب الرابع بيرة للأربعة، الأمر الذي لم يكن يسمح لأحد في الحصة بأن يشري، وفي أيام السبت كان يجلس إلى طاولة أخرى بالقرب منهم، رجل وردي اللون، جسيم، وخط الشيب شاربيه للشذنين بعصبية، فيطلب «روما» ويدك غليونه وهو يتأمل اللاعبين بعينين دماغيتين اللامباليتين كانت اليمنى منهما مفتوحة على نحو أكثر اتساعاً من اليسرى. ولدى دخوله كانوا يحيونه دون أن يرفعوا عيونهم عن الورق. كان الصلح يبل إصبعه بلعابه ويسرم ورقة، وكان بائع الخبز يعد: «ولهد، اثلاث، ولهد»، وهو يرفع الأوراق عاليا وبقوة يضرب الطاولة بكل واحدة منها، ثم تعقب ذلك دفعة من البيرة.

أحيانا كان يتوجه أحدهم إلى الرجل الجسيم ويسأله عن سير التجارة في مكانه فيطبيء هذا في الرد، أو لا يجيب البتة في كثير من الأحيان. وإذا ما مرت ابنة صاحب الحانة بالقرب منه وهي فتاة ضخمة ترتدي فستانا صوفيا مخططا بمرمعات، كان يجهد ليربت على عجينتها الرجراجة، دون أن يغير إبان ذلك من ملمحه المتجهج. إنه يتضرع حمرة وجسب. كان صاحب الحانة الظرفي يسميه «السيد البروفيسور» وينضم إلى طاولته

© ديب روسي (١٩٨٩-١٩٧٧) بعد الثورة البلشفية اسقط في الغرب، ثم في أمريكا. عرفه القاري العربي بربوت، «وليتا»، ويحتل هذا المقام بالذكرى القوية لجلاله

يخلع جزمته، وبعدئذ يستغرق طويلا في الجلوس على طرف الفراش، فيما تبدأ زوجته، وقد استيقظت تثنى في مخدتها مقترعة على أن تساعد في خلع ثيابه، فيأمرها إن ذاك بهدير منثر في صوته، أن اهدئي، ثم يكرر كلمة «اهدئي» بضع مرات بوحشية مزيدة. وبعد الجلطة، يوم كاد يموت من ضيق التنفس وعجز عن الكلام طويلا، تلك الجلطة التي أصابته في العام الماضي، تماما وهو يخلع جزمته، شرع بيلفرام فيذهب إلى النوم متوجسا، دونما رغبة، ثم كان وهو مستلق تحت لحاف الريش إلى جانب زوجته، يبلغه الغضب مده إذا ما تساقطت قطرات ماء من الصنبور في المطبخ المجاور. كان يوقظ زوجته فتجرح قدميها إلى المطبخ قصيرة القامة في قميص نوم باهت، شعراء الساقين، وجهها صغير يلعب من دفة الريش، كانا مشرّوجين منذ ربع قرن وعقيمين لم يكن بيلفرام يريد أولاد، إذ لم يكن في وسع هؤلاء أن يكونوا إلا عبقة إضافية على طريق تحقيق ذلك الحلم المشوب، الثابت، المفسني والرهيد الذي كان يربض به منذ أن وعى نفسه.

كان ينام على ظهره دائما، مكتنفا طائفة الليلية على جنبه وكان نومه مكروها، عميقا وصاخبا، نوم تاجر مهين طيب، تستطيع حين تنظر إليه أن تقرأ من نومها بهذا الظهور القور خال من الأحلام. أما في الحقيقة فإن هذا الرجل البالغ للخصبة والأربعين عاما، الثقيل والفظ، الذي تربى على السبق والحصص والبطاطا المسلوقة، والمكشون إلى جريده وثقا، الموفق في جهه بكل ما لا يملك صورته الوحيدة القارعة، كان يرى، دون أن تعرف زوجته وجيرانه إلا كلاما غير عادية. كان ينهض فيأخذ أيام الأحد، فيشرقه قهقهة على زعمته ثم يخرج مع زوجته ليقيمون بزنبة صامتة يطيبة كانت إيلانورا تتأرجح انتظارا للثقة بها طيلة اليوم. أما في أيام العمل فكان يكرر بفتح كانه قدر المستطاع، أخذ في تحاسبه الأطفال الذين يمدرون به في طريقهم إلى المدرسة، أنه تلك في لمدة الأخيرة كان قد ضم إلى بضياعته الأساسية بعض المستلزمات المدرسية. ويصادف أحيانا أن يكون صهي في طريقه إلى المدرسة يجرجر قديمه بيضاء ويلوح بحقيته وهو يلبس ما شأنا أثناء مروره أمام حانوت التبخ، حيث تحتوي على بعض أنواع السجائر على صور ملونة وتجميعها مفيد جدا، وأمام دكان السجق الذي يذكره بأنه يكر كثيرا بأكل زاده، وأمام الصيدلية، ثم أمام العطاره واذ يتذكر أن عليه أن يشتري محاجة يلدف إلى الحانوت التي كان ييلفرام يفتخر وهو يمسك شفتيه من تحت مشرب الفلين، فيبحث بضجر ثم يضع أمامه على الطاولة عليه كرتون مفتوحة، ومن ثم يسرح نظره أمامه صامتا، مكثرا من إطلاق حقايق دخانه الرخيص، كان الصبي يحس للمصاحي الباهظة الصنة ولا يجد النوع المرغوب فيقتعد دون أن يشتري شيئا، كانت البضاعة الرئيسية تظل غير ملحوظة - هكذا كان الأولاد اليوم - يفكر بيلفرام بمرارة مستعبدا طفولته بلع البصر. كان المرحوم اليوم، وهو بحار متسكح محتال، قد تزوج في سن الشيخوخة تقريبا من امرأة فولندية صفراء كابية العينين جاء بها من بورتو إلى القى عصا الزحجال وفتح دكانا لبيع الأشياء الغريبة بوسرعان ما توفيت الزوجة وقت كان ابنهما يرتاد المدرسة، ثم غذا يساعد أباه في الدكان، لم يكن يترك إلا أن يذهب كيف ومتى شرعت تظهر في الدكان صناديق الفراشات، ولكنه يذكر أن كان يحب الفراشات منذ ولادته، وببطء كبير أخذت الفراشات تملأ حوله، ظهر مهر الخنول للطفلة وطيور الكولامري الصنعة، وتمايل للتوشيش، والمزحة المزينة بتفتيش وباقي التفاتات

المغيرة. وحين مات أبوه كانت الفراشات تملأ الدكان نهائيا، وإن ظل موجودا ولادة طويلة هنا وهناك جذا، ديباجي وسلاح ارتدادي وطوق من المرجان، ولكن حتى هذه البقايا انخفت فيما بعد فبسطة الفراشات سلطتها باستبداد، ولم تبدأ هذه أيضا بالتفقر إلا قبيل مدة قصيرة حين كان لابد من تقديم تلاترات إذ ظهرت كتب تعليمية، كان صندوق زجاجي صغير يحتوي على سيرة مجسدة لدودة القز هو البسوغ الطبيعي للتحول إليها. كانت التجارة تسير من سيى إلى اليسا أما الكتب التعليمية وكل أنواع الفراشات التي يمكن أن تروق لذوق ضيبي الأفق، أي الأنواع الأكثر ضخامة وجاذبية، والأجعة البريقة على الجسم في أمر صغيرة ذات أفايز لتكوي، وبنة في غرفة لا مفرقة عالم فكالت معروضة في الواجهة بينما حفظت الحفوس المجموعة داخل الحانوت المنهيب برائحة غلوبين لوزية، وكان الكوان مكتنفا بمخافتات أنسا والصناديق، وعلب الكرتون وصناديق السيجار المعروشة بأوراق شجر منسقة، وكانت الصناديق الزجاجية مصفوفة على الرفوف، ملقاة على طاولة البهجة أو مصفوفة في خزائن قائمة عالية، وكانت جميعها تقص بصنوف متساوية من الفراشات الفاتحة الطراوة، الفاتحة الإرتيب.

وأحيانا كانت تظهر كائنات حية هي شرائق، بنية ثقيلة تتلاقى على ظهورها خطوط طولانية تبين انضمام الجناحين الجنينيين والمساقين والجسبات والخرطوم الصغير بينها، والأعضاء التناسلية على بطنها اللدب النهائي الذي يبدأ فيها يتلوي يشعشع ذات البين وذات الشمال ما إن يلامس أحد هذه الشرفة. كانت الشرائق ملقاة في السطح ولم تكن غالية الثمن، ويعمرور الوقت كانت تخرج منها فراشة مجمدة بدفعة النور. وأحيانا كانت حشرات عرشفية أخرى تعرض للبيع، قوامها سلاخ صغيرة بالغة البقة أو سست من طعاهات جزيرة مايبورك، باردة سوداء، زرقاء البطن، كان ييلفرام يفيها بوجبة من ديدان الطحين ويطحين من العنب.

لقد عاش حياته كلها في بروسيا التي لم ينفارها قط. وكان عالم حشرات فذا، وقد أطلق ريبيل ابن فيينا اسمه على إحدى الفراشات النادرة، بل هناك ما اكتشفه هو نفسه ووصفه. كانت صناديقه تضم جميع دول العالم، إلا أنه لم يزر بلدا واحدا، وكان يكتب في أحيانا في أيام الأحد الصيفية بالسفر خارج المدينة قاصدا ضواحي المنصور الرملية المصجرة للصحة ببرلين، فيتذكر طفولته وصيد الفراشات ويتخيل ذلك وتقتض خارقا للعادة، وكان ينظر بجزن إلى الفراشات التي يعرف جميع أنواعها منذ زمن بعيد وكانت تتلصص مع منظر الطبيعة على نحو راسخ وياش - أو كان يبحث إلى أن يجد على شجرة صفصاف ورقة كبيرة يتراوح لونها بين الزرق والفضرة خضنة للملحس ولها قرن شري صغير على منقريها. كان جميعها ذاهلة على راحته فيتذكر السعادة ماثلة تماما في طفولته - متجها يفتنم بإعجاب - ثم يعيدها إلى العفن كأنها شيء. أجل، لقد تخلى حياته كلها في وطنه، ومع أن الفرصة واثت مرتين أو ثلاثا لكي يسافر عملا أجنبي، كالإتجار بالجو، إلا أنه ظل متمسكا بدكانه وكأنها الصلة الوحيدة بين برودة البرليني وشعب السعادة المثاب، حيث كانت السعادة تكمن في أن يمارس هواه شخصيا، يديه هاتين وبهذه الكيس من الشاش المثبت على عصا، اصطفايد أندر فراشات البلدان البعيدة، ويرى بعيني طيراتها يطوح بمصيده وهو غافض في الأشباح حتى حزامه، شاعرا بانتفاضها العاصف من حلال الفاش. كان يجمع

التقود لتحقيق هذه السعادة مثل انسان يمسك بكاس تحت ماء معين شحيح القطرات وفي كل مرة ما ين يجمع قليل منه حتى تسقط الكاس فينبثق ماؤها ويتعين عليه أن يعد الكرة من جديد، لقد تزوج وهو يظن أملا كبيرا على مهر زوجته، غير أن حماء توي بعد أسبوع مخطفا تركها قوامها الديون ثم عشية الحرب وبعد جهد جهيد كان قد أعد كسرة خبز للسرير، حتى أنه حصل على خذوة إسيوتائية، وحين انهار مشرعا ذاك ظل لبعض الوقت يحدهو أمل بأنه الآن سيد نفسه في مكان ما في الأستان ضباط شباب كانوا فيما مضى يجدون أنفسهم في الشرق فجأة في المستعمرات، ويضنيهم شجر الترحال فيشعرون في تشكيل مجموعات من الفراشات والخنافس يمحضونها ولهم طيلة الحياة بعد ذلك: كان صغيفا، متهلا ومرضا، فتركه في المؤخرة ولم ير الفراشات الأجنبية الخشنة الأجنحة، ولكن أكثر الأمور غرابية وهو ما لا يحصل إلا في الكوابيس إنما وقع بعد انقضاء الحرب بضع سنوات، إذ أن ذلك المبلغ من المال الذي كان بين يديه، وكان يمثل إمكانية حقيقية وعلومسة بالفعل لبلوغ السعادة، قد انقلب فجأة إلى أوراق عديمة الفائدة، لقد أوشك على الهلاك، ولم يبرا من ذلك حتى الآن.

لم يكن المشترون نادرين نسبيا، ولكنهم كانوا لا يقنون إلا سقطة المتاع، ييظنون ويشكون من الفقر. كان في السنوات الأخيرة يتجنب الافراط في الاضطراب فيتحاشي زيارة نادي هواة الحشرات الذي كان عضوا فيه، وإذا ما عرج عليه زميل مرة وطلق يثغني بفراشة شينة ويحكى عن المكان وفيها اصطيادها، كان ييلفرام يبور، إذ كان يخيل إليه أن المتحدث لا مبال إطلاقا، متخم بالرحلات البعيدة، ويفترض به ألا يكون قد غلبت أي إحساس حين حمل مصيدته وخرج إلى البرية صباح أول يوم وصل فيه، كانت تقوى في الحانوت رائحة لوز كابية، والصناديق التي كان يخفي فيها فوقها يدهو هو وزميله كانت تزدحميات تحت طاولات البيع كلها، وكان الغليون بين شفتي ييلفرام يصدر زقزقة حزينة، كان يستسلم لافكاره وهو ينظر إلى الصفوف المترامية من الفراشات الصغيرة المتشابهة تماما بالنسبة للجاهلين، وكان يصمت أحيانا وهو يرى الزجاج بإلهامه مشرا إلى مجموعة نادرة، أو يلهث بالأمير غير غليوتن وهو يرفع صندوقا صوب الضوء ثم ينزله إلى الطاولة، ويرفس انظاره تحت أطراف الغطاء المحكم فيخلطه ويطلع بصدفة خفيفة ورشيقة: «تبع، إنها أنثى»، يقول زميل وهو يخفي أيضا فوق الصندوق المفتوح، ويحشر ييلفرام وهو يتناول ناصيه رأس الدبوس الأسود الذي صلب عليه كائن مخفي دقيق، ثم يطير البشر إلى الجناحي وإلى الجسم، يلقينه وينظر إلى يمينه، وبعد أن يلفظ من السخان اسمة اللاتيني بعيد غرض الفراشة من جديد. كانت حركاته تبدو عديمة الاكثراث، ولكن عد الاكثراث هذا كان معيرا لا يخطئ، كان عدم اكثراث جراح ضليح إلى الفراشة الهشة التي أمكن أن تكسر مساحتها لدى أدنى صدمة. — وأن ذلك ما كان يبدو على الأقل — والتي كان ولا يملك أن تتأذى ببساطة وهو بدورها ممدود بالدبوس، هذه الفراشة الغالية الثمن هذه الفراشة التي قد تكون الوحيدة من نوعها، تناولها ييلفرام بقدر من النشابة كمثل كائن اصعبا والدبوس اجزاء متناعة في آلة بريئة واحدة ولكن كان يصادف أن زميلا ماخوذا بالمنظر يمس بطرف كفه علة مفتوحة مياه فتنبأ تنطلق على زجاج الطاولة، وإن لاحظها ييلفرام يبقوها في الوقت المناسب. ثم بعد بضع

دقائق فقط يطلق أتم أنه وهو مشغول بشيء آخر.

يعد قليل كان الزبون يتناول قبعته عن الطاولة ويخرج فيما يستمر ييلفرام يتفحص مدة طويلة منهما بالصناديق والبعث عن شيء ما، كانت تعرفه الضمجة في مجال الفراشات تنقل عليه وتغطيه وتبث عن يخرج، فلم يكن يحضر أي بلاد، باستثناء بلاده، إلا بوصفها وطن لهذه الفراشة أو تلك — كما كان في المكان مقارنة ذلك التوق الذي يكابده عندئذ إلى الباحثين إلى الوطن، كان يعرف العالم على طريقته هو تحديدا، من زاوية معينة، جليج جلاء عجيبا وصعية على الآخرين، فلو زار ييلفرام منطقة شهيرة ما لا لاحظ فيها إلا ما له صلة بطريقته، أو ما كان خلفية طبيعية لها، وما كان ليحتفظ في ذاكرته باريكتين إلا إذا طارت عن ورقة زيتونة تنمو في أعماق هذا العيد، فراشة يونسانية بدعية فاصطادها بمصيده التي تصدر صفيرا، وكان وحده كمتخصص قادرا على إدراك قيمة تلك الفراشة. لقد كون لنفسه، دونما وعي منه جغرافية للعالم ودليلا مفصلا غاية في التفصيل / حيث لا وجود لبيوت الغبار والكناش القديمة / وذلك اعتمادا على كل ما وجدته من مؤلفات عن الحشرات وفي مجلات وكتب علمية — قرأ عنها كمية تتجاوز الحد، وكان يتمتع بذاكرة ممتازة. إن دين في جيوب قميصا ورافوزا في الماسيا وسابيرا على نهر الفولجا لا مأكن شهيرة وغالبية على كل متخصص بالحشرات ففيها يصطاد الحشرات البدعية أناس عديد — وهذا ما يثير عجب السكان الأصليين وخوفهم، جاز أن يبعيد هذه الأماكن الشهيرة بحيواناتها كان ييلفرام بالأسبق من غيره في الموضوع كما لو كان قد سافر شخصيا إلى هناك، وكان هو بالذات في ساعه متخاضرة قد أخاف صاحب فندق رديء بهديه ووقف فيهم وفيه وفرة في الغرفة التي انتدعت فراشة رمادية تطير عبر نافذتها المظلمة قادمة من الليل ليحسب الأيوه وكضت دون بعنف وتصلصم بالأسبق. لقد زار ليتيريف، وضواحي أوتوا، وحيث في السواقي الصغيرة الحارة المزهرة التي تشق طريقها عبر السفوح الدنيا من جبال تغطيها أشجار الكستناء، والجار، تكلم أنواع غريبة من فراشة الملفوف، كما زار الجزيرة الأخرى — ولع الصيادين القديم — التي تعيش فيها فراشة ماخوون الكوروسكية السمينة على منحدر المسك الحديدية، بالقرب من فيسافونا، وأعلى قليلا في غابات المنسوب، وقد زار الشمال أيضا في مستنقعات بلانديا حيث الطحالب وشجيرات الغونوبول والمصصاف القرمي، وهي منطقة قطبية غنية بالفراشات المخفية، ومرامعي الأسب العالية ذات الأحجار المسطحة المتناثرة من وهناك بين الأعشاب القديمة الزجة المنقطة، لعله من شأن أكثر من أن ترفع أحد تلك الأحجار التي تصني نمل وجعل أزرق وخفاش سمين ناصع ربما لم يطلق عليه أحد اسما بعد، هناك أيضا في الجبال رأي أبولونات شبه شفافه حمراء العين تسبح في الهواء عبر الطريق الجبلي الذي يمر بمحاذاة صخرة شديدة الانحدار ويفصله حاجز جبلي واسع عن هوة تتألق ميساهم القوية بالزبد، وذات مساء صيفي كانت الطريق الحصاة تصرف بمضوى تحت قدميه في البيوت الإيطالية، وأطال ييلفرام التحديق عبر الظلمة للبهمة إلى شجرة مزعومة، وإذا بفراشة نفل تظهر من مكان مجهول وتبث طينيا خفيفا ثم تنقل من زهرة إلى زهرة وهي تتوقف في الهواء أمام التوجع وتفرغ في مكائنها بسرعة جعلت لا يرى إلا ماله شفافا حول جسمه اللغزلي، كان يعرف الفراشة البيضاء الناعمة الخضرة قرب مدريد، وديان الأندلس، والصخور والشعس،

والجبال الصخرية ومنطقة الباراسين الحراجية الخصيبة التي نقلته إليها خافضة صغيرة عبر طريق لوليبي. وسافر صعدا إلى الشرق أيضا إلى منطقة نهر أوسوري وبعيدا إلى الجنوب، إلى الجزائر، وغابات الأرز، ثم عبر المناطق إلى واحة يرويه نبع ساخن وحولها الصحراء صلبة، متماسكة، مزودة بأزهار النور والوسوسن الليلي.

ولما كان جل انتشاله منصبا على عالم الحيوان القديم فقد كان يصعب عليه تصور مدارات الاستوائية - وكما أنه حاولته التغلغل إلى هناك بواسطة الحلم تسرع دقات قلبه وتبسط فيه شعورا يكاد لا يحتمل، حلوا مدوخا. كان يصطاد فراشات أمارونية لازوردية شديدة الريق بحيث إن أجنحتها الوسيعة تلقي على اليد أو على الورقة ظل ضوء أزرق. وعلى الأرض السوداء الخصبة في الكونغو كانت الفراشات الصفراء والبرتقالية اللون تقف متراصة مضمومة الأجنحة وكأنها مفروسة في الطين فتقلق سحابة تتلألأ حين يدنو منها، ثم تخط ثانية في المكان نفسه وفي جزيرة سومطرة. في بستان بين الأذغال، كانت السحابة البرتقال الزهراء تجتذب واحدة من أضخم فراشات الفجر ذات أجنحة مكرمة بديعة وبطن مبقع مضيح بسماكة أصعب.

تدعم، نعم - يقول وهو يمسك العليقة الثمينة أمام عينيه كأنها لوحة. ويرى جرس صغير فوق الباب، ثم ينقل زوجته معها مظلة مظلة وسلة للمشريات - وببساطة، كما لو على عرض دنار. يدبر لها ظهره وهو يدفع العليقة إلى إحدى الخزانات ودات بهم باعث وتطلب من أيام نيسان. وبينما كان مستمسكا لأحلامه دق الجرس الصغير فجأة ففاجأه بظلال العطر ودخلت البانورا متجهة إلى الخريف المبطون صميرة، سريضة، وعليها فاقص بيغلرام إحساسا واضحا أنه ليس يسافر إلى أي مكان أبدا، ثم خطر له أنه على مشارف الفسيفساء وأنه مديون لجميع حركاته وتجاويزه عن تسديد الضريبة وخيل إليه أن كون فراشة جنوبية تخط الآن، وفي هذه اللحظة السريعة على قطعة صغيرة من البازلت وتنفس باجنحتها، وهم هجيج في مذياب مستحيل.

كل منذ أكثر من سنة يحتفظ بمجموعة بديعة ورفيعة القيمة تتكون من أنواع باللازية ضئيلة تنتمي إلى فصيلة رائعة تشبه البعوض والزنايم والحشرات الطفيفة. وقد أودعتها عنده لبيع أرملته هاو كان قد تعامل معهم من قبل. وقال للأرملة حالا إنها لن تحصل على أكثر من خمسة وسبعين فيرل. حين كان يعرف معرفة أكيدة أن ثمن المجموعة يساوي بضعة آلاف. وأن الهاوي الذي سيحصل عليها بقربا الفتي مارك سيفدر أنه اشتراها بسعر زهيد. غير أن ذلك الهاوي لم يظهر. وردا على الرسائل التي أرسلها إلى أربعة أو خمسة من الهواة المشهورين جاءت إجابات ملثوية. وعندئذ أقل بيغلرام الخزائن على المجموعة وكل عن التفكير فيها وما هو في نيسان. وتحتدي يوم كان كدر المزاج يجار على زوجته ويكثر من الشراب والأكل والشكوى من آلام الدوار. يجيء إلى حانوته سيد في ثياب حديثة الجوارح جادا. وفيما كانت عيناه تجوبان الحانوت طلب طابعا بريديا بتعليق قروش. نكس بيغلرام القطع النقدية الصغيرة التي دفعها السيد في خلاصة هجارية كاذبة عن الرف. وحدث في الدراج وهو بعض عليوه. أيا السيد فظانهم بالشرود والفتي نظرة إلى صناديق الفراشات ثم أوما بأجناد هائلة زهرية متعددة الأنيال قائلا إنها جميلة جدا. تمت بيغلرام بشيء عن مدغشقر وخرج من وراء الخزانة - أما هذه. أي فراشات تلك؟ - سال السيد حينما انصاعه إلى صدوق آخر وفي هذه

الأثناء كان بيغلرام قد أخرج الفراشة الزهرية ذات الأنيال وراح يقبها ويظهر إلى وريقة المعلومات المثبتة بدبوس تحت صدرها تماما. كرر السيد سؤاله فتنظر بيغلرام بإتجاه إصبعه وعغمغم قائلا لي لديه من هذه الفراشات مجموعة كاملة تتألف من خمسة آلاف فراشة. ثم أعاد المدشقر إلى مكانها وأغلق الصندوق، وتشبه البعوض - قال السيد. حب بيغلرام ذقته غير الطويلة ثم نكر قليلا والتباعد إلى أعماق الدكان، عاد بصندوق فتحتح وضعه على العارضة. شرع السيد بتفحص الفراشات الدقيقة الملونة الأجسام، أشار بيغلرام بطرف عليونه إلى جنب منها. وفي الوقت نفسه نظف السيد باسمها ديلا ريسر فاضحا بذلك نفسه. أحضر بيغلرام صندوقا جديدا. ثم ثالثا فرايبا وانضح شيئا فشيئا أن السيد كان على معرفة ممتازة بنوع وجود هذه المجموعة. وقد جاء من أجلها شخصيا. وأخيرا حين نطق بسؤال عريض - كم سعر هذا كله لعل غاليا... هن بيغلرام تكفيه وابتسم ساخر. وفي اليوم التالي حضر السيد ثانية، وتبين أن بيغلرام كاتب وأن لقبه زومر. نعم - نعم - زومر الشهير... وعندئذ أدرك أن الصفقة مستم.

آخر مرة ربح فيها مبلغا ضخما بضربة واحدة كانت عشية التضخم حينما تمكن أيضا من بيع خزائن فيها نوع معين من الفراشات التي تطلق على أصنافها البورية ذات الأجنحة الخلفية الساطعة أسماء لها صلة بالحب مثل: المحظية والخطوبة والعقيلة والزانية... والآن، وهو يسلم زومر بيراعة، أحس بالاضطراب، وينقل في صدغيه، وضعت تسبع أمام عينيه بقع سوداء - إذ كان إحساسه منذ اللحظة بدنو السعادة، وبدنو السفر أمرا يكاد يفوق طاقته. كان يعرف حق المعرفة أن هذا جنون وأنه يخلف زوجته المسكينه وديونه وكنائه التي لا يجوز حتى بيعها. وإن ألفين أو ثلاثة آلاف من المراكات التي سيحصل عليها ثمنًا للمجموعة مبلغ يسمح له بالرحالة مدة عام لا أكثر. ومع ذلك كان ماضيا إلى غايته شأن إنسان يشعر أن الشيخوخة غدا. وأن السعادة التي أرسلت في طلبه لن تذكر دعوتها له بعد أبدا.

وأخيرا، عندما قال زومر إنه سيعطي جوابه النهائي بعد ثلاثة أيام، قرر بيغلرام أن يحقق حلمه قباب قوسين أو أدنى. راح يطيل تخصص الخريطة المعلقة على جدار دكانه ويختار خط السفر، ويخمن في أي شهر يتكافئ هذا النوع من الفراشات أو ذلك، وإلى أين سيسافر في الربيع وإلى أين سيسافر في الصيف - وفجأة رأى شيئا أخضر، باهرا فأنه يبتلع على الكرسي. حل اليوم الثالث، وكان على زومر أن يأتي في الحادية عشرة تماما. ولكن عينا ظل بيغلرام ينتظره حتى وقت متأخر من المساء. وبعدئذ راح يجرد قمعيه، قانيها، أعوج الفم، فدخل إلى حجرة نومه واستلقى فصر السرير تحت. لقد رفض الضياء، وأطال منسادة زوجته وهو مغمض العينين، فلما منه أخذ الفم في السرير، ولكنه حين أنصت سمع بكاءها الخفيض في المطبخ فساورته فكرة بأنه يحسن صنعا لو أخذ فاسا وهوى بها على قافوخه. ثم تيسيتيف في التضييق فغابت البانورا عنه في الدكان وابتاعت ألوان مائية وزوجا من ألوان الشاتل الخصبة. وبعد مضي يوم آخر، حين أصبحت ذكري ذلك الزهرين ماثلة تماما، شأن شأن شيء وقع من زمن بعيد، أو لم يحدث أبدا وإنما حصل ضعيفا على الدماغ عرسا - وإذا يزومر يدخل الدكان في الصباح الباكر، قائلا: طيب، لك الله، ناولني المجموعة حالا... ولما أخرج الظرف وخشخش الأوراق لليلة الألفية تدفق الدم قويا من أنف بيغلرام.

كان نقل الخزائنة وزيارته الى العجوز الساذجة التي اكراه نفسه على إعطائها خمسين ماركاً ، هما آخر أعماله البريانية . أما شراء بطاقة على شكل دفتر صغير ذي أوراق ملونة فملقها فاصبح الآن أمراً له صلة بالفراشات . لم تلاحظ إليانورا أي شيء ، فكانت تبتسم وكانت سعيدة ، تشعر أنه نال ربحاً جيداً ولكنها تخاف أن تسأله كم هو المبلغ بالضبط . كان الطقس رائعا ، ولم يرغب بيلغرام صوته لو مرة واحدة طوال النهار . وفي المساء عرجت عليهم السيدة فانغر ، صاحبة المغسلة ، لكي تذكركم بأن عرس ابنتها سيقام غدا ، وفي صباح اليوم التالي كوت إليانورا بعض الحاجات ونظفت بعضاً آخر ، ثم تخصصت بذلة زوجها جيداً . كانت تفترض أنها ستنتقل في حوالي الساعة الخامسة ، ثم يتبعها زوجها بعد قليل من إغلاق مكانه ، وعندما نظر إليها بحيرة ، ورفض فكرة الذهاب أصلاً ، لم يدبشها ذلك لأنها اعتادت منذ زمن بعيد على كل صنوف الغيبة «الشبابية» . قالت وهي واقفة الباب ، لم يجب الزوج فكان قد منهدم بالصناديق في عمق الدكان فأطرت ناظرة الى يديها في قفازيها النظيفين وخرجت ، رتب بيلغرام اثمن مجموعاته محاولاً أن يفعل كل شيء بدقة ، رغم شدة اضطرابه ، ثم نظر الى ساعته فرأى أن أوان الاستعداد قد حان ، ذلك أن القطار السريع لا يكون في يناير في الثامنة وعشرين دقيقة ، أقل دكانه وجرد حقيقة قديمة مخططة بمرصمات ، كانت في الماضي دليلاً ، فربط أول ما رتب لوازم الصيد المؤلف من مصيدة تطوى وسموم سائلة مع سيانيد البوتاسيوم في الجبس . وعلب من السيلوليد ، ومصباح للصيد الليلي في الثابة ، وبضعب غلب دبابيس ، ذلك رغم عزمه على أن يمشي أجنحة لم يصطاده وان يحتفظ بها مطوية في ظروف كذا كما هي العادة دائماً أثناء الرحلات بما ذلك كله في الحقبة ثم نقلها الى غرفة النوم وطفق يفكر بما يأخذ معه من ثياب . أكثر من الجوارب السمكية والصدريات التحتانية ، وأهمل الأشياء الأخرى . وبعد أن نبش الأدرج اختار كذلك بضعة أشياء يمكن بيعها في حالة الضرورة القصوى مثلاً

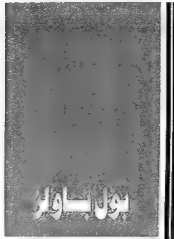
مكاسة فضية وميدالية برونزية في علاف خلفها حموه بعدئذ غير ثياب من راسه حتى أصبح قديمه ، درس غليونيه في جيبه . ثم نظر للمرة العاشرة الى الساعة وهرأى أنه حال الاستعداد للذهاب الى محطة القطار . صاح بصوت عال وهو يرتدي مغطاه «اليانورا» . لم يأتها جواب ، فالتفت نظرة على المطبخ ، لم تكن هناك ، تذكر بعضو خر عرس ما وعندئذ أخذ قصاصة من الورق وخط عليها بعض كلمات بالعلم الرصاص . ترك القصاصة والمفتاح في مكان ظاهر وهو يشعر بقشعريرة ساجعة عن الاضطراب وصرخاً يفرق عن مله ثم تحقق الأخير مرة مما إذا كانت النقود جميعها في جيبه . «ألا الأولى» . أن الأولان . قال بيلغرام وخطف الحقبة متحسناً صوت الباب عن ساقين طفيفتين . ولما كان يطلق في طريق بعيدة لأول مرة فقد شرع يستذكر بآدم ما إذا كان قد أخذ كل شيء . وانجز كل شيء ، ووافقاً على يتذكر فجأة أنه ليس معه قطع نقدية . وإن تذكر الحصالة ذهب الى البوكال لأمثا تحت ثقل الحقبة وفي غيشت البوكال انحاطت به الفراشات الخائفة من جميع الجهات فحفل بيلغرام أن تفت سكباً رهيباً أيضاً يخالط سموماً . هذه السموم الفذلة التي أنهت عمل منهل جلد ثقل . وبعد أن نظر الى هذه العيون الغائبة التي تعرف شيئاً ما ، والتي كانت تصوبها نحوه أجنحة لا تحصى ، نفض رأسه محاولاً ألا يستسلم لبعض السموم فخلع ثيابه ومسح جبينه ، ثم رأى الحصالة فسد يده إليها بسرعة انزلت الحصالة من يده وانكسرت على الأرض ، فثارت

قطعا النقدية وانحنى بيلغرام لكي يجمعها .

دنيا الليل . وكان القمر اللزج الصقيل يجري بين الغيوم نافذ الصبر تماماً أما إليانورا العائفة الى البيت من سمرة العرس بعد منتصف الليل فتملة قليلاً من التنبؤ والنكات المنعشة وبريق طعم الأواني الذي اهدى للعرسين . فقد كانت تسير على مهل وتتذكر بغدوية مؤلمة فستان العرس تارة وتارة عرسها ذات يوم بعيد ، فحفل إليها أن الحياة لو كانت أرخص قليلاً لكان كل شيء في العالم حسناً ولما كنتها شراء إناء وردي الحليط يتناسب مع فتاحيتها الوردية . إن رئين التنبؤ في صدغيها وقمر هذه الليلة الباقية وهو يجري ، وشئى الأفكار التي تسعى لتستدير كي تكشف عن وجهها الفعلي الجذاب . كل ذلك كان يبعث فيها نشوة غامضة - وحين دخلت إليانورا التعلطف وفتحت الباب خطر لها أن امتلاك شقة ، ولو كانت ضيقة ومظلمة لكنها هـو سعادة كبيرة رغم كل شيء ، كانت تتبسم وهي تشعل النور في حجرة النوم ، وسرعان ما رأت جميع الصناديق مفتوحة والأغراض مبعثرة . ولكن ما إن راودها التفكير بوقوع سرقة حتى لحت المفاتيح وقصاصة أسندت الى اللب ، كانت الرسالة شديدة الإيجاز : «لقد رحلت الى اسبانيا . يمنع مس صناديق الفراشات الجزائرية . أطعمي العظائم» .

كان الله يقطر في المطبخ ، ففتحت عينيها ورفعت حقيبتها ثم جلست ثانية على السرير جاعلة يديها على ركبتها كما عند المصور . نادراً ما راحت تراودها فكرة ذليلة بأن عليها أن تفعل شيئاً ما أن توقف الجيران ، أن تستنصحبهم بل وربما ويرسم أن تسافر للحاق به . نهض أحد ما فاجازت الغرفة وقتها انقادت ثم أعاد إغلاقها ، بينما كانت ترتقب ذلك المبالية . غير مرتكة أنها هي من يفعل ذلك ، كان الصنوبر يقطر في المطبخ - وفيما هي تتمتع الى تساقط القطرات أحسبت بالوعب ، وبأنها وحيدة وليس في البيت رجل . ثم يستوعب عقلها فكرة كون زوجها قد سافر حقاً ، فاستمرت تتوهم أنه قد يدخل الآن . وسيلهت مثلاً وهو يخلع جزمته فيستلقي ويغناظ من الصنوبر ، شرعت تهرأسها وتزيد من سرعة نشيجها الهادي تدريجياً . لقد حدث شيء بالغ الغرابة ، غير قابل للاصلاح . وهو أن الإنسان الذي كانت تحبه لقاء فطاشته العتيقة وإجابته ، ولقاء مواظبه الصامتة على العمل ، قد تخل عنها ، وأخذ المال ورحل ، فلهذا لم يكن أن أراد أن تصرخ ، أن تتركض الى الشرطة ، أن تبرز عقد الزواج ، أن تطالب ، أن تتوسل غير أنها ظلت جالسة دون حراك شعاع بقارزين أسودين .

نعم لقد رحل بيلغرام بعيداً ، قد يكون زار غرناطة ومورسيا وألباراسين . ولعله شاهد كيف تحوم الخفافيش الليلية الباقية حول المصابيح العالية الباهرة البياض في متنزّهه اسباني . وربما انتقل له أن زار الكونغو وسورينام ورأى جميع تلك الفراشات التي كان يحلم برؤيتها سواء مخملية تتخلل بقع لرجوانية عروفاً المنقطة بخرقة الزرق صغيرة وشخفاً ، ذات مجسات كانها ريش أسود - بمعنى ما لم يكن مهما بتاتا كون إليانورا ، وهي تدخل صباحاً الى الدكان قد رأت الحقيقة ثم زوجها جالساً على الأرض وسط قطع نقدية متناثرة ، مدبراً ظهره للعارضة وقد ازرق وجهه الأعوج ميتاً من زمان .



السين

ترجمة: **سركون بولص ***

قبل عشر أو اثني عشر من السنين جاء الى
طنجة رجل كان يحسن به أن يبقى بمناخ
عنها. لم تكن له يد فيما ألم به على أخته حاله.
رغم ما أخذ يتهامس به المقيصون الذين
يتكلمون الإنجليزية. فعن هؤلاء غالباً ما
تصبر ربدو، فعل شبيهة بتلك التي تعرفها
جماعات بدائية معينة، عندما تحل النكبة
بواحد منهم، ينفض عنه الآخرون بتفاهم
مشترك ويمتنعون عن مد يد العون إليه.
دون أن يفعلوا شيئاً غير الكآء والتريص،
والثقل من انسه وحده جلب على نفسه
الشقاء.. لقد أصبح في مجال التايو، وكف
عن أن يكون قابلاً للمساعدة وبخصوص
قضية صاحبتها، لا أظن أحداً كان يقدر على
معاونته، ومع ذلك فإن ما استدعاه حظه
السيء عليه من المعارضة الكيسة، لا يقدد
زاد الشهور الأخيرة في حياته بلة وعناء.

من البواضح أن للفتى لم يتناول أبداً أن يكون بماله وجاءه التقرير الآخري من
الدكتور هالي، وهو الطبيب الذي رتب نقل مارش من البيت إلى المطار. وكانت
هذه الفتنة من المعلومات هي التي جعلت القصة تتفرع حياً، والنسبة إلى رجل
الأقل، اعتماداً على الطبيب، كانت هناك نوب عقيمة في دمي مارش، ذات
أشكال منتظمة وفئة تقطع الكعبين، وكانت جنينة العهر، إذ أنها بدأت تصير
معدية. تحدث الدكتور هالي، مع الطامية وألجأها، فبنت عليها البهجة
والاستياء عندما رآها دمي صاحب البيت المشوهرين لكفهما ما في نصير
للتشويها. وبعد أيام من رحيل مارش، غاب كل من الطامية الأصلية
والبياتني ليحلا محل الاثنين اللذين غابا البيت على إثر الحادث.

كان التسعم البيئي، مسألة معقدة نوعاً ما، وخصوصاً بعد أن تكفر
مارش بتوفير مبلغ معين للفتى، إلا أن الأشكال المحفورة في قديم بالسكن
كانت هي العائق الذي يمنع الواحد من استنتاج أية دوافع مقولة. فكرت
بالأمس، ما من شك في أن الشاب مذنب، فهو الذي أقتع مارش بأن يتخلص من
الطامية التي جاءت مع البيت، رغم أنها استمرت تقاضى الجرح وبأن يؤجر
امراة أخرى (تنتهي إلى عائلته في كل الاحتمالات) لتطبخ له وعلمة التسعم، إذا
أريد لها أن تمتنع عن الاكتشاف، تستغرق شهراً عديدة وليس الأفضل من
الطامية لكي تقوم بالسهم من الواضح أنها كانت تدري بالاتفاقية بين مارش
والشاب، وتدور حصه لها فيها. في نفس الوقت كانت الصليان والدوائر
المحفورة في كعبية غير قابلة للتفسير. إن من يقوم بالتسعم البيئي، حذر،
منهجي، فغايت الرئيسية هي أن يجعل الكمية العطلة معالة بينما يتعاشى أن
يخلص أية علامات تدل على فقلته، التهور عند غيه ورلد.

حان الوقت الذي كف فيه الناس عن ترداد قصة نيكان مارش، وأنت نفسي،
حين لم تعد لدي أي اقتراحات أخرى أقدمها، ما أصغر فكر بالأمس إلا في أخاير
نادرة، ثم جاء لي أحد الأمريكان المقيمين هناك، ذات مساء، يخبر مفاده أنه
صادف رجلاً مغريباً يدعى أن كان يعمل حارساً ليلاً عند مارش، كان اسم

كان اسمه نيكان مارش وقيل أنه جاء من فانكوفر في كندا. لم أره. ولا
أعرف أحداً يدعى أنه رآه. ونحن وصلت قصته إلى مدار حفلات الكوكيتل كان
قد مات، وأحس بعض المقيمين الذين يتقصصهم حس المسؤولية أكثر من غيرهم
بأنهم أحرار آنذاك في أن يمارسوا شهدهم الكلفة بخلق الأساطير.

جاء إلى طنجة وحده فاستأجر بيتاً مؤقتاً على سفوح جامع القري - وكان
يسهل اقتناء بيت مثله في تلك الأيام بسعر بخس نسبياً - وسرعان ما ولف
مراهقا مغريباً بصفة حارس ليلى. كان البيت مجهزاً بطامية وبساتني، لكن
هذين فصلا من عليهما، وحلت محل الطامية امرأة أوصى بها الحارس. لم
يمض كبير وقت على هذا حتى شعر مارش بأولى علامات مرض متفصل
بالحضم أخذ يسوء على مر الشهور.. نصحه الطبيب في طنجة بالذهاب إلى لندن،
وساعده شهران قضاهما هناك بعض الشيء. على أن تشخيص العلة لم يكن
دقيقاً على أية حال، وبعد عودته بات طريق الفراش، ثم لم يعد بداخراً من أن
يسفروه إلى كندا محمولاً على محفة. حيث انهارت صحته بعد وقت وجيز من
وصوله هناك.

في كل هذا، لم يكن ثمة ما يبعث على الاستغراب، فقد استغنى أن مارش
مجرد ضحية أخرى للتسعم البيئي على أيدي مستخدميه الحليين، هناك أكثر
من قضية شبيهة بقضية صادفتني أثناء خمسة عقود من السنين قضيتها في
طنجة. وفي كل مناسبة كان يقال إن الضحية الأوروبية.. رجلاً كانت امرأة
وحدها للملومة. بعد أن شجعت الخادم على الألفة الزائدة. لكن ما يبدو غريباً هو
أن أحداً لا يهتم بالملاحقة ويبا بالتعري في أمر المذنب وإن كانت محاولة البحث
في النهاية بلا طائل في حالة الغياب الكامل لأية أدلة.

ثمة تفصيلان يكملان القصة فعند نقطة ما في مرضه أخير مارش صاحبا
له بالاتفاقية الذي أبرمه لتوفير إعانة مالية من أجل حارسه الليلى في حال
اضطراره لترك المغرب، أعطاه رسالة رسمية من كاتب العدل بهذا الشأن لكن

* شاعر ومترجم عربي يقيم في ألمانيا

الرجل والعربي، ويعمل نادلا في مطعم صغير يسمى «لا فان بيك» في أحد الشوارع الخلفية.. ويبدو أنه يتكلم الإنجليزية بشكل سيئ، لكنه يفهمها نوعاً صعباً. وقال الأمريكي إنه يبذل في هذه المعلومات لعلها تفيدني، فيما إذا أردت أن استعملها ذات يوم.

قلت لأمر في ذهني، ونات ليلة، بعد عدة أسابيع ذهبت إلى المطعم لأرى العربي بنفسه، كان المكان معتم الإضاءة ومليئاً بالأوروبيين تفحصت النزل الثلاثة.. كانوا يشبهون بعضهم لكل منهم شوارب سوداء عريضة وزيوت الجوز الأزرق وقمصاناً رياضية ناولتي أحدهم قائمة طعام ووجدت مجموعة في قراءتها حتى عندما وضعتها مباشرة تحت البق الصباح الصغير، على الطاولة. وعينها على الرجل الذي ناولتي إليها، سألته عن «العربي».

نزع القائمة من يدي وترك الطاولة، بعد هنيهة تقرب مني لبائل آخر وناولني القائمة التي يحملها تحت ذراعه، طلبت الأسبانية وعندما جاء بالساعة تمسكت بالقائمة قائلاً أنني لم أكن أتوقع أن أجده يعمل هنا، فجزعي عندما سمعته أقول هذا.. كان بإمكانه أن يرى أنه يحاول أن يتكلمني.

«ولماذا لا تعمل هنا؟» كان صوتاً مسطحاً بلا اضطراب.

«ههه»، لم لا أشكل ما في الأمر أنني تخيلتك أنك تمك شوقاً أو بكاءاً على الأقل..

كانت ضحكته شامخة «وسوق».

وعندما غاب بالطلب التالي، اعتذرت له لإختدي في شؤونه الخاصة.. لكنني أخبرت أنني منهم بالأمر منذ سنوات لأنني كنت أظنه تسلم بهراً من سيد إنجليزي معين.

انفتحت عيناه أخيراً على وسعهما.

«تعني السنيور مارش؟»

«نعم، إنه اسمك، ألم يتكلم رسالة؟» أخرج أهدبها أنه فعل ذلك.

تطلع من فوق رأسي وهو يقول

«لقد أعطاني رسالتك».

«هل ينبغي لك أن أزيها لأحد؟»

كان هذا شعوراً مريباً، لكنني أفضل إلهمه أحياناً أن يصبو في الهدف مباشرة.

«لماذا؟ ما الفائدة؟» لقد مات السنيور مارش.

من رأسي بشكل قاطع ولتبتدأ باتجاه أطول أخرى. عندما انتهت يوم تناول المرطبات كان أكثر الزبائن قد غابوا وأبدا المكان أكثر عتمة من السابق اقرب إلى طابقي ليرى أن كذبت أو فهدت.. فطلعت منه فأتتورة الحساب وعندما جاء بها أخبرتني أنني قد أكون أو أرى الوسيلة. إذا كانت ما تزال في حوزته.

«يتمكن أن تأتي ليلاً غداً إلى طلبة أخرى، وسوف أريك إياها، إنها في البيت».

شكرته ووجدت بأن أعود في مدي يومين أو ثلاثة غلبتني الجوع وأنا أعاود الطعام كان من الواضح أن التخلي لا يعتبر نفسه مسؤولاً عن إلهاب نكاح مارش. وجب رأي الوقت، بعد بضعة ليالٍ لم أعد أفيهم أي شيء. لم يكن رأسي بل بعريضة من النوع الذي يباع في أكشاك السجائر. تقول بسببها.. إلى من يهيم الأمر.. هذا للسعر نكاح وإلتهل مارش، إرفاق بهذه الشهادة على إلباع مبلغ مائة باوند لحساب العربي الريني في الأول من كل شهر.. طمأننا على قيد الحياة.. كانت موقوفة وجسودها بحضور شامخين مغربين وتعمل تاريخ الحادي عشر من شهر حزيران يونيو ١٩٩٦. قلت وأنا

اعيدوا إليهم.. دولم تعد عليك بآية فائدة،
فهر كتيفي وأودع الورقة محفظته
«وكيف كانت سنيقتي؟ لقد مات الرجل»
مؤسف جداً.
«لله القدرة».

في تلك اللحظة كان بإمكانني أن أرى أسبالة إن كانت لديه أية فكرة عن أسباب مرض نكاح.. لكنني كنت أبلغ على وإفدته إني أشارك أثناء ما علمت حتى الآن.. قلت وأنا انهض لأغادر.. «يوسفني أن تجري الأمور هكذا.. سأعود خلال بضعة أيام».

مد إلى يده صفاحته. لم أكن أوي العودة آنذاك. قد أعود وقد لا أراه أبداً. «وطالما أنا على قيد الحياة، بقيت هذه العبارة ترددي في ذهني لعدة أسابيع. من المحتمل أن تشارك إختار هذه الصيغة ليحسب فهمها على كتابتي العدل اللذين يظهر توقيهما بشكل وأرف على الوثيقة. ومع ذلك لم يكن يوسعني إلا أن أفسر كلماته بشكل أكثر برؤية.. هذه الورقة كانت تمثل بالفسحة لي، معاهدة شفوية أبرمت بين جدي وسيد.. أريد أن تكون رسمية. لقد طلب مارش من الحارس أن يساعده في شئوفاً هذا على الأمر. لم يكن هناك أساس لاستنتاجي هذا، ومع ذلك كنت أحيي بانني أبيع السيليل الصحيح. وأخذت أؤمن بالتدريج، أنني لو تحدثت إلى الحارس بالبرية، ولدخل البيت نفسه، لأصبحت في وضع يمكنني فيه أن أرى الأمور بوضوح أشد.

تبعيت ذات أهدبة لا «لا فان بيك» ودون أن أجلس، اشترت إلى العربي بالمجيء إلى الخارج. هناك سألته إن كان بإمكانه أن يكتشف ما إذا كان البيت الذي يسكنه مارش حالياً الآن أم لا.

«لا أحد يسكنه الآن».. تزحف قليلاً ثم أضاف «لله أعراف الحارس».

كنت قد قررت أن أبيع معرفتي بالتفصيص بالعربية. إن اكلمه بلغته لذا قلت:

«يا بني، أريد أن أبيع بيتك إلى البيت الذي أرى أين حدث كل شيء. سأعطيك خمسة عشر ألف فرنك مقابل إتمامه».

أصطرب عندما سمعني أنكم بالعربية، ثم تحول تعبير وجهه إلى الرضا.

قال: «من المبرور أن أبيع بيتك بالدخول».

تأولته ثلاث آلاف فرنك. ذهب ذلك معه. وخمسة عشر كعندما تغادر البيت، هل يمكن أن نفعل هذا يوم الخميس؟.

كان البيت قديماً قديماً، كما كان في الخمسينات عندما كانت الأبنية مازالت تظهر بشكل متين، وكان مفوضاً بصلاية في سفح تلة، تعلو وراهها الغابة. تمييزاً ثلاث طابق من الأتراج عبر الحديقة حتى وصلنا إلى النضل ونزل الحارس، وهو جدي عاشر يرتدي جلابية سمراء يتبعنا عن كثب ويحذجني بأوتاب.

كانت في الأعلى سلحوضة عريضة تطل على المدينة والجبال وخلفها جنية ظلية تنتهي حيث تبدأ الغابة، غرفة الضيوف كبيرة بملاها الضياء من أبوابها الفرنسية التي تفتح على الحديقة والهاواء مثل برافحة التنانة والجدران الرطبة كانت القنطرة القوية في أنسي على وملك أن أفهم كل شيء، قد تملكنتي تماماً، ولاحظت أنني أنفص بشكل أسرع دخلنا إلى غرفة الطعام وبعدما رواق، ثم الغرفة التي كان بنام فيها مارش، مغلقة المصاريح وقظالة وثمة درج عريض متعرج ينزل إلى طابق فيه مخدعاً آخران. ويستمر في نزوله الطرزي إلى الأسفل نحو المطبخ وغرفة الخدم، أما إلى المطبخ فينتقل على باحة مرصوفة بالحجارة تغطي جدرانها نباتات متسلقة بألوان.

غلبت رغبة قوية للنهوض والسير مثله، لكنني احتسرت ألا أفعل حتى ذاك
لئلا أفاقمه. فالتفتار، إذا قطع، قد لا يعود للجريان.

سرعان ما ما بين حلة مارش أكثر من ذي قبل، وأخذت الآلام في معنته
وكيفيته تزيداً. اضطرت إلى ملازمة السرير، فكان لي العربي أن يحصل إليه
وإنجات الطلع، وعندما لاحظت مريم أنه لم يعد قادراً على ترك فراشه، حتى
للزحف إلى الحمام، قررت أن الأوان قد أذف لتخلص من سحر العين وفي نفس
الليلة التي سكر فيها الفقيه بحضور الطفلة المشلولة في بيته جاء أربعة رجال
من عائلة مريم إلى جامع القرى.

«فهم رأيتهم ركبت دراجتي البخارية ونهبت لي اللديّة. لم أكن أريد أن
أكون جالساً عندما يفعلون ما سيفعلون فالأمر كله لا يعنيني في شيء».

بقي ساكناً وهو يفرك يديه. سمعت الريح تهب في الأشجار، كما تغل في
هذه الفترة من السنة تأتي من جهة الجنوب الغربي. قال: تعال ساريك شيئاً.
تسلقنا درجاً خلف البيت أوصلنا إلى سطحية تعلوها مظلة، وخلفها كانت
تمتد الجنينة وسور من الأشجار. «كان مريضاً جداً في اليومين التاليين. ظل
يطلب مني أن اتصل هاتفاً بالطبيب الإنجليزي».

«لَمْ تَفْعَلْ ذَلِكَ».

كلم العربي عن السر ونظر إلى «كان علي أن أنظف كل شيء أولاً. رفضت
مريم أن تلمسه بيديها. كان هذا في موسم الأمطار. كان مطي الطين والدم
عندما عدت هنا فوجدت. في اليوم التالي أعطيت حماماً وغرست اللآلئ والألحفة
ثم نظّفت البيت لأنيهم كانوا قد فوّروا كل شيء. الطين عندما أتوا به إلى الداخل.
تعال، مريم. سترى أين كان عليهم أن يأخوهم».

كما قد عبرنا الجنينة فأخبرتنا نسيم في العشب العالي الذي يحاذي طرف
الغابة كانت ثمرة درب تتدحرج إلى العين خلال شبكة من الشجيرات الواطنة،
تبتعها وأذن نخطو فوق الصفوف والجذوع الساقطة حتى وصلنا إلى بئر
حجرية قديمة. احتجبت فوق الجدار الصخري الذي يحيط بها فرايت السماء
تتسكن على شكل دائرة صغيرة في قعرها البعيد.

«كان عليهم أن يسحبوه من هناك إلى هنا، كما ترى، وأن يسكوا به لكي
يبقى ساكناً فوق البئر مباشرة بينما هم يخدمون العلامات في قدميه، بحيث أن
الدم المتغير يسقط في الماء، فهو أن يقع أن يسقط على حافة البئر. وكان عليهم
أن ينقشوا نفس العلامات التي رسمها الفقيه على الورق لانتقاد البنت الصغيرة.
هناضبت جيداً في الفيلم والطر لكنهم فعلوا اللازم. لقد رأيت التدوب عندما
أعطيتهم السماء».

سألتهم محترساً إن كان يرى أية علاقة بين كل هذا وموت مارش. كف عن
التحدث في البئر وأبشعنا عن عقبيه وبدأنا نمشي عائدين إلى البيت.
«لقد عدت لأن ساعته جلت».

وهل أزيلت العين؟ سألتها. هل استعادت الطفلة قدرتها على السير؟ لكنه لم
يسمع بأي شيء، لأن مريم نعتت بعد أيام معدودة لتعيش مع أخوها في فينطرة.
عندما عدنا إلى السيارة، وبينما بالعودة إلى اللديّة. ناولته اللال فحدث فيه
بضع لحظّين قبل أن يسه في جيبيه.

تركته في اللديّة وأنا أحس بخيبة غامضة وعرفت أنني كنت أتوقع طوال
الوقت أن أجد أخاً تثبت عليه التهمة. بكنت أمل في ذلك حقاً، ولكن ما هو
الجزء؟ لم كنت مباك أية أمة أجنبية ليس سوى امرأة تتدحرج في ظلام
الجبل العتيق. هكذا فكرت، في التاكسي الذي أخذته، عائداً إلى بيتي.

أطال العربي إلى الخارج ومن رأسه. قال بكاءة «هنا بيتاً خضج للبلابل»
عبرت من النجاش وجلست في الشمس على مصطبة من الحديد. في الداخل
رطوبة. لماذا لا تبق في الخارج؟
تركنا الحارس وأقل أبواب البيت وأقعي العربي على كعبه ليستريح قرب
المصطبة.

قال إن أيا من هذه المشاكل ما كان سيحدث، لو أن مارش رضي لياسمين،
الطامية التي كان راتبها جزءاً من الأجار. لكنها كانت مهيلة والطعام الذي
تطبخه كان سيئاً. طلب من العربي أن يجد له طامية أخرى.
«أخبرت مقدماً أن لهذه المرأة، مريم، ابنة صغيرة تركتها بعض الأيام مع
الأصدقاء وينبغي عليها في أيام أخرى أن تجلبها معها إلى العمل، قال إن هذا لا
يهم لكنه يريد منها أن تلمز الهدوء».

أجروا المرأ. بين كل يومين أو ثلاثة في الأسبوع، كانت تصطحب الطفلة
التي تقضي وقتها باللعب في أنحاء الباحة حيث يلكن لها أن تراقبها. ومن البداية
أخذ مارش يشكو من ضجيجها الزائد. بعد إلى مريم أكثر من مرة بين يضرها
ويطلب إليها أن تهدئ الطفلة. وذات يوم تهمل بهدوء حول حمار البيت حتى
وصل إلى الباحة. وهناك جلس على أريخ وقرب وجهه من وجه البنت الصغيرة،
ثم كثر تكسرة مزعجة جعلتها تبدأ بالهزاج. عندما انتفعت مزمار إلى خارج
الطبع انتصب واقفاً وسار مبتعداً وهو يبتسب. واجهت الطفلة صراخها
ونحيها في ركن من المطبخ حتى أخذتها مريم إلى البيت. وفي تلك الليلة أصبحت
بحس عالٍ وهي ما تزال تبكي. يظفر بمعلقة بين العجينة والمزج لعدة أسابيع
وحتى زال عنها الخطر أخيراً. كانت قد فطحت قدرتها على السير.

ذمت مريم، التي كانت تتقافض أجراً عاليًا نسبيًا، تستشير فيها بعد
أخر. انتقلوا عن أن الطفلة أصبحت بالعين ومن الواضح كذلك أن من أصابها من
النصراني الذي تعمل عنده. وقال العربي شارحاً: أنهم أوصوه بأن تفس في
طعام مارش مقادير معينة سيذبل مفعولاً، على إثر الأيام، سر العرش التي
أصابت البنت وأخبرني، وهو يحدق في تحديق صارماً بأن هذا كل شيء ضرورياً
ضرورة مطلقة. حتى لو أن السنيور وافق على إزالة العين (وهي بالطبع لم تكن
لنتذكر له الأمر في أية حال) فإنه سيخرج عن ذلك أما العقاقير فليست مؤذية. كل
ما هناك أنها ستجعله أكثر ليئاً بحيث أن عندما يحين الأوان للتخلص من العين
سيتمتع من المعارضة.

ويبدو أن مارش أسر لي العربي. ذات مرة بأنه يرتاب في مريم ويتعقد
أنها تضع في طعامها العقاقير، وشده عليه بشأن يكون يفظا. وقد وقع على الوثيقة
في صالح العربي ليكمل مساعدته الفعالة. ولكن طالما كانت الخلط التي تلقى
بها مريم في طعام سيدها، غير مؤذية نسبياً، في اعتقاده فقد طمأنه العربي وترك
لها أن تستمر في استعمال عقاقيرها.

نهض العربي فجأة وانتصب واقفاً بعد أن تبع من الاتهام وبدأ يسرع جية
وذهاباً وهو يخطو بعناية. عندما عجز ذهابه إلى المستشفى في لندن، قلت لها
ها أنت قد سببت له أن يمرض، افترض أنه لو يعود لن تتخلصي من العين أبداً.
كانت قد بدأت تطلق. وقالت: لقد فعلت ما باستطاعتي. الأمر بين يدي الله.
وعندما عاد مارش إلى طنجة ألح عليها العربي أن تعجل بترتيب الأمور،
خصوصاً الآن بعد أن وافقها الطبع بأن أعاده إليها. وقال لها إنه من الأفضل
لصحة السنيور لو أنها لم تستمر في معالجة لفترة طويلة.

لم أسأله شيئاً بينما يتكلم، وقصت أن أبقي وجهي خالياً من أي تعبير
لاعتقادي أنه سيفك عن اللكلا أنا حدث أن لاحظ فيه أقل علامة تبلى على
الاستياء. كانت الشمس قد غابت خلف الأشجار وأصبحت الباحة باردة.

مغامر عمالي في أدهال أفريقيا

حياة حميد بن محمد المر جيسبي (١)

ترجمة محمد المحروقي*

أما بالنسبة للفجستون فقد كان خال الوفاض ليس معه شيء من البضاعة ولا شيء من المؤونة، أخذناه - سعيد بن علي وأنا - إلى الممسك، طلب الفجستون دليلا يرشده الطريق إلى بحيرة مويرو. ذهب وعاد ثانية هذه المرة يجماس لزيارة رواندا الخاصة بالكازمبي أعطيناه بعض الأدلاء كما أنه اختار أحد أقاربي واسمه سعيد بن خلفان لصاحبه إلى تلك الحدود. (والحقيقة أن أحد أقارب والذي واسمه محمد بن صالح النبهاني استوطن رواندا، أعرف ذلك لاني قد زرتة مد رس يعيد بصحة الوالد. بعد أن خسر كل تجارت. بعثت في هذا الرجل رسالة شفوية مضمونها أن لفجستون سوف يصله والراهب منه أن يقابل بما يليق ويسهل له اموره. قام أصحاب التعرف ليفصل لفجستون إلى هدفه باحترام وتقدير شديدين. ثم ان لفجستون طلب أدلاء آخرين ليبلغ أماكن أخرى كان لفجستون قد أخبرني في وقت مضى أنه عندما غادر زنجبار أبحر إلى ناساو Nagao. وقبل هذا قال : عندما غارت الساحل تركت حزم أشياءي لفصل إلى أوجيجي بحيرة تاحانيقا، ساكن ممتنا إذا تمكنت من إرسالها إلى أوجيجي. بعد هذه المساحة جاسي بعض الأوصال من أوجيجي لشراء اللصفر وبينهم أحد أصدقائي واسمه هيبسي Hebeo. البذي صاحبي في بعض رحلاتي بين بحيرة تانجانيقا وأورو Uru. أعطيني المصانديق وقت له : عندما يأتيك مالكها سلمها له أعطيت أتاب هذه العلقة وبعضا من مياطيني ليتاجر بها.

بعد أن أنهينا جميع أعمالنا بنانا رحلة العودة إلى الساحل. زرنا السماو للسلام عليه في جو مفعم بالصداقة. وبالرغم من أنه رفض مقابلتي إلا أنه قابل أقاربي، وصلنا أوروووجو وأظهرناهم ناهسا استقبالا حسنا لنا كما قاموا بحمل الباع الخاص بي إلى ماميري Mambwe. هنا تركت أقاربي ذائلي إلى روميبي بحثا عن أخي محمد بن مسعود. عرض علي أهل روميبي رجالا لحمل الباع إلى حدود ماميري وهكذا كانوا متعاونين معي لأنني فقت بالتصدي للسلام إذ لم يستطع أحد مقاومته من قبل فكان السماو وكازيمبي Cazembe يتقاسمان السيطرة على المنطقة. ولكل هذا قام سكان ماميري بنقل الباع إلى نيكازا Nyika ومنها حمله رجال هذه المنطقة الأخرى إلى أوسانا Sana وأوروري. عندما وصلنا إلى هذه النقطة البعيدة أخذنا استراحة قصيرة لبعض الوقت. كانت الزعامة في هذا الزمان في يد ميريبي Merere. ولحد من الزعامة لبقوياه يقر له بذلك Hebe زعيم أوبينا Ubena وزعيم مانتيجو Manguwira كانت علاقته بعلاقة مودة خالية من أية شائبة

هو كاتب من سلطنة عمان

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩١ - تونس

خرج بعض رجالي متتبعين لقول الأعداء وقبل أن يبلغوا هدفهم صادفوا رجلا أوروبيا أنجليزي الأصل، من الشخصيات الهامة يدعى لفجستون Livingston واسمه الأول بيفيد David. كانوا هو والعشرة الذين معه - وهم من السكان المحليين - مشرفين على الهلاك. رجع بهم بعض رجالي إلى المعسكر بينما تابع الآخرون يظههم عن رجالي السماو، استمرت غاراتنا على السماو مدة شهرين كاملين حتى أذعن وطلب إيقاف الحرب. لقد كنا نريد أن نوقف معاهدة السلام أيضا بعد أن استسلمت السماو ونفع في خمسين قطعة من العاج. تاجرنا معه أيضا بما يعادل ٢٠٠ فرسيلة. لقد نقد العاج لجمععه مما دفعنا للتوجه إلى كايوميري Kabwiri قرب بحيرة مويرو Mweru - وهي تولزي في سعتها جزيرة تانجانيقا Tangika.

حال وصولنا أوروري لم نجد كفايتنا من البضائع للذهاب إلى الساحل لذا رأيت الذهاب إلى إله من الأصوب الفوجة إلى بحيرة كايوميري حيث من قبيلة كايوميري Nyamwezi وترك العاج في عهدة أقاربي. للأسف لم أجد والذي محمد بن جمعة بتابورة فقد كان مسافرا إلى كازيمبي Kavende. كما أن جميع عرب تابورة كانوا خارجيها في محاربة مكازيري. لم أت هنا منذ خروجي من أوميانباسي Umyanyembe إلى الساحل، هذه المرة أتيت لزيارة والذي لم يبق أحد عا سمعو بن سعيد بن ماجد الفعري - أخ سيف بن سعيد - الذي سال عني أثناء ناهابي إلى الكن الذي يقفط والذي حبث ووجدت كاروندي بنت الزعيم فوندي كرا - التي صارت امرأة بائعة - ولم تجعل لي فرصة لغادرة المنزل إلا بعد الحاح شديد مني في اليوم الثاني على جميع العرب الذين كانوا في محلة ضد ميكازيري وقد خسروا أحد قادتهم وهو سليمان بن راشد المنزري مما أزعجهم حزنا شديدا. لقد التقيت الكثير من أقاربي بعد فراق طويل دام شهرين إلا أنني لم ألتق بوالدي بعد وليس هناك بوالد تتي بقر وصوله. لذا فبدأت جمعت ما أريد من العمالي عدت إلى أوروري بصحبة مسعود بن سعيد بن ماجد المنزري الذي كان - مع أتباعه - يحملون بضائع إلى نياموا Nyaumwa وروما Ruemba وأوروسو Uruango لقد اكتسبني هذه الصحبة ولحدا من أزعاض قلتي حيث كان سويما مدة ستة عشر يوما قبل أن أتوجه إلى الساحل لقد افترقا عند نجورورو Ngururo إذ توجه المنزري إلى مقصده بينما توجهت أنا إلى أوروري.

أما من ناحية عملي في ساحل ميريبي فقد عدت به إلى واحد من قبيلة لمبوماسي Mbumasi وهي تقدر بسطة آلاف دولار خسر أكثرها وما بقي معه لا يصل ستة فرسيلات من الباع بل وجاريين اشتراها بعض من فرسيلة من العاج لا يستحقان القيمة المدفوعة فيعدها غصبت عليه غضبا شديدا ولم أدر ماذا أصنع به فسيخته أروية أيام لم أطق سره له : ومن يضرب نفسه لا يبيك (وأن ضربت نفسي لاشتمائي أتمالك في بضائتي). كما أن أسوال أخي محمد بن مسعود والتي تسمى بسطة آلاف دولار كانت في قبضة أحد وكلائه اسمه مادي بن بكر فاني Madi bin Bakaraki - والذي مات لاحقا مجورا - لقد أعاض هذا الوكيل الكثير من ك الاموال بعوتي من أوروري قائما من تابورة مؤلنا مباشرة إلى الساحل.

خلعتا دار السلام في ٢٢ رمضان ونعنا ليلتنا في متونتي مانجارا Mitoni Mangara وفي الصباح توجهنا إلى المدينة حاملين مكيات عظيمة من العاج. كانت دار السلام آنذاك

غاضة بالقدامين من زنجبار من عرب وبليانين وهنود (المسلمين تميزاً لهم عن البليانين) وبها أيضاً أوروبيون من لامو Lamu وميباسا Mombasa وعرب آخرون من بيمبا (الصمرقة بالجزيرة الخضراء) وبعض الأفارقة من أقاصي ساحل مريمه بالإضافة إلى السفراء ورجال الأعمال من كل حبس وصوب. وحشي السيد ماجد - شخصياً - كان هناك لأنه يريد الاقافة في وسط البلاد (التحديد إضافة من المترجم الانجليزي). لم تصل إلى شاحنة حتى ذلك الوقت فكانت قاطعتي أول القوافل. كان الصليب عالياً والفرحة عارمة بين التجار الأثرياء الذين اقترضت منهم نقوداً فيما مضى، كانوا يصلونون المكان. رأينا الزهاب إلى زنجبار ولكن السيد لم يدعي (الذهب وحدي) بل أمرني أن أعطي التجار حقوقهم من العاج حتى يمكنهم المغادرة ومن ثم علي أن أنتظره لنرحل سوياً بعد عيد الفطر. مكثنا حتى انتفضي عيد الفطر فصار السيد على سفينة فرنسية وسافر سكرتيره الخاص سليمان بن علي السديمكي على السفن الصغيرة أما بعض رجاله الآخرين وجميع العرب والبليانين والذين جاءوا من لامو وميباسا وعرب الجزيرة الخضراء فقد ركبنا واحداً من مراكب السيد ماجد الواسعة وصل السيد إلى و من ثم سكرتيره الخاص وأخيراً مركبنا.

مكثنا في زنجبار ستة أشهر. استمتعنا السيد ماجد وسالني: هل تقوي السفر؟ فاجبت بالإيجاب فرد: «هأن خذ بضاعتك من ستلازا Sotkaza مسؤول الجمارك» دمجيل جيداً. كان ردي يتم مسؤول الجمارك الحالي بتقدير السيد ماجد الذي لا يرفض له طلباً. لم أكن أريد أن أستمع للبضاعة ينقلني منهم إذ لا تعجبني طريقتهم البجعة في التعامل فهم يتصرفون باستغلال كبير. لقد تعاملت مع الكثير من التجار وكان أكثر تعاملني مع نور محمد بن مرمجي وابن سليمان وارث العدواني.

قررت بعد عام كامل القيام برحلة ونهيت ابن راشد بن وارث العدواني ونور بن محمد وأخبرتهم أنني سوف أقوم برحلة تجارية ولا أريد أن أحصل على بضائعي من تجار متعددين وأريد من أن يزودني بما أحتاج. أجابوا أنه ليس لديهم البضاعة الكافية ولكنهم سألوني ألا أذهب إلى البليانين وأنهم سوف يكمون السيد تاريا Taria الذي سيوزنيهم بكل ما أريد. انتظرت طويلاً ولم أجد منهم أي شيء كل ذلك والبنين يبعثون لي بالرسائل لتجيب بضائعي. عندما أيقنت أنه لا فائدة ترجي منهم ذهبت إلى ستلازا وأخبرت مرمجي على السفر فكان منه إلا أن زودني بما يعادل خمسين ألف دولار.

حتى هذا الوقت لم أكن أمك أي غبار بزنجبار وليس لدي بيت ولا مزرعة كل ما حققته هو أنني تزوجت ابنة سليمان بن عبادة البرواني صاحبة الثروة الكبيرة في زنجبار ومسلط.

ذهبت بعد صلاة الجمعة إلى البليانين لتحميل بضائعي فأخذت في ذلك اليوم ما يزيد على ستة آلاف دولار. عندما كان الرجال منشغلين بتحميل البضاعة وأمام وارث العدواني فسأل: «لن هذه البضاعة؟ أجابوه: أنها لحديد بن محمد. ذهب مباشرة إلى توريا توبوان وأخبره بما رأى فأمره الأخير أن يسر إلى مكان إقامتي لحضاري إلى منزل الأمريكيين فيجنجاني Shangani.

ذهبت في الوقت المحدد فوجدت هناك حضاراً قليل. سألني: «لماذا أخذت بضاعتك من البليانين؟ لقد قلت لوارث العدواني أن حميد يمكن أن يساعدك من البضاعة ما يريده قلت له: لم يخبرني العدواني بذلك. قال: (على كل حال) أعد للبليانين بضاعتهم وخذ ما تشاء.

ذهبت إلى التجار البليانين وأخبرته أنني انتفتح مع أحد الأثرياء - ولم اسم أحداً - أن

يزودني بما أريد. فرفض البليانين استيراد البضاعة فعمت اليه الأخ جمعة بن سيف بن جمعة بالبضاعة فلم يوافق أيضاً فالتفت جمعة إلى أزيد البليانين أربعة آلاف ليكون مجموع ما للبليانين عشرة آلاف دولار مرصبت بذلك.

ومع الجمعة التالية كانت البضاعة الحديدة جازمة للشحن هذه هي المرة الأولى التي يجهز فيها تاريا قافلة تجارية أخذت كميات كبيرة من البضاعة - كما أريد - وأرسلتها إلى موكي كانجي هانراج الهندي Mukhi Kanji Hansraj ومعه المحالون ومؤوّنهم لأن الكميات كانت ضخمة جداً. عندما بلغت المحمولات عدد ٢٠٠ ذهبوا مباشرة بها إلى تابورة لتسلم إلى والدي وأبوتوري.

لقد اشترت كميات عظيمة من البارود وأخذتها إلى مانتانزومجا Mnanzimoya أولاً ومن ثم إلى باغاني Baghani أقيم. كانت قيمة خمسة وعشرين رطلاً من البارود الانجليزي تساوي ثلاثة وثلاثين أرباع الدولار يسعر ذلك الوقت وبلغ ما في حوزتي منه ما يعادل خمسة آلاف دولار. بعد عشرة أيام أخذتها لشحن في باجومبو Bagamoy. بعض البارود كان قد حمل من قبل.

بعد شهر من تحميل البارود وفي حوالي الساعة التاسعة مساءً جامني أحدهم واستدعاني فنزلت إليه من الطابق الثاني. نزلت لأجد سليمان بن سعيد بن سليمان البرواني وسيف بن غيل الذين أخبراني أن الشيخ سليمان بن علي يدعوني لملاقاته. ذهبت إليه فسألني: «ألمست أنت الذي حمل البارود من أمام القنصلية؟ اعترفت بذلك. قال: «هل أنت مجنون؟ أجبت: «لدي أسبيلي لعمل ذلك. قال: «لأنك تعلم أنه ممنوع شحن البارود في المدينة؟» ادعيت أنني لا أعرف هذا المنع فقصيت مدة طويلة خارج زنجبار في أسفار طويلة. واصلوا استجوابهم قائلين: «لماذا تملك البارود داخل منزلك؟ ألا تعلم أنه من أراد البارود فعليه أن يحملة إلى مركب من كيزينجو Kizingo ويفار من هناك؟ لا يمكن أن يدخل البارود إلى المدينة مطلقاً. كورت بانني لا أعرف كل ذلك فأقودني بالمدينة اليوم الثاني.

عدت إلى منامي وذهبت إليهم في اليوم الثاني حوالي الساعة العاشرة. قيل لي أن السيد ماجد أمر بسجنني مدة شهر كامل أو أن أدفع القيمة الكاملة للبارود. فسأجبت أنني أؤثر الدفع على السجن. «ما قيمة ما عندك؟ اعتقدت أنه يزيد على أربعة آلاف ولكنني أفضل الدفع على السجن ولو لمدة يوم واحد (أخبرت فيما بعد) أن السيد ماجد لا يعرف شيئاً عما حدث وهذه جميعها أعمال الانفصل وأنه من الأفضل أن أبقي في السجن عدة أيام فقط لأرضائهم. وافقت على ذلك وحصلت على غرفة جيدة وكان عبيدي يخدمونني حتى ألاءاء كان مسجوماً لكن بيتي معي. دخلت السجن قبل الغروب وتمت الليلة الثانية وغادرت في اليوم الثاني.

بقيت مدة عشرين يوماً ثم ذهبت إلى باجومبو لآخي كل المحملة هناك وواصلت مسيري. كان المنيقي من المحملة يساوي ٢٠٠ والمحالون على أجرة الاستعداد خلفت ورائي أشك وكلفت بأن يرعى أعمال لي عويتي بعد السلام على السيد ماجد في دار السلام كانت رحلتي موفقة وأسرت أحيي أن يتقدم وينظم لي في كويري Kwere لأنني سوف أذهب إلى زنجبار لوداع تاريا. ثمركه لشيء على مهل. وفي زنجبار بقيت مدة ستة عشر يوماً لحضور زواج أولاد راشد العدواني حيث أتم على تاريا للبقاء أخيراً استطعت الذهاب إلى باجومبو ومنها إلى كويري ولم ألق بأخي الذي انتظرني لعدة أيام.

تيمت والتفتنا في أوساجارا Usagara. فغبنا سوياً حتى حدود أروجوو Urogo حيث تقضي وياه الكويري. ورائنا قافلة بعائلي خدام حمد بن راشد بن سلوم الفنجري

وسيف بن سعد وإلى تايورة. وفي زيارته الأولى. وناصر بن حمد الصوري. وفي زيارته الأولى أيضا حملا بعض البضاعة عبدالخبر... من جانب آخر. يحمل بضاعة عطيفة تخص سيده القديم في تايورة. وأصلوا جميعا للشوار عبر طريق ميزانزا Mizanza.

لخشنا الطريق الوعشي ولكن الموثنة التي اشتريناها من أوسجبار أورشك على الانتهاء ولم نجد مونة في أوجوجو ولا في أي قرية من القرى التي مررنا بها. كنا في اند الحار ورجلنا يتساقطون كل يوم. وعندما وصلنا آخر قرية بأوجوجو كان طريقها مقطوعا بالمحاريير الذين قالوا لنا إننا ممنوعون من دخول القرية. وقالوا: دعونا مستميرين حول القرية عبر الأضلال لتبلغوا مجوندا مكالي Mgunda Mkali. عودوا القهري وإذا ما دخلنا القرية فسوف نقتل بكم. وبما أنه أخى الأكبر سألته بهذا تشرى يا محمد فقال: «لاري رايك»، قلت له ماذا تفعلنا بعد غابات مجوندا مكالي فزينا رحة أحد عشر يوما وليس لدينا سوى البس من الطعام قد نهلك بالمطعون والمجاعة لندخل القرية بالقة فإذا ابتلنا فسوف نرد عليهم فوافقتي على ذلك.

فربنا ننخل بالقوة عندما قال المحاريير: «ابقوا حيث أنتم وسوف نذهب لنستطع رأي الزعيم». قلنا لهم انضمو إلى الزعيم وبقينا ننتظر مدة ساعة ثم عادوا ليسعدوا لنا بأن تمسك على النهر ولم يصعدوا لنا بدخول القرية ما طعامنا فسوف يصعد لنا، ولكنه يتوجب علينا المغادرة بعد يومين اثنين، نزلنا على النهر الذي كان منسرا وقربنا بعض الأبار التي استغينا منها. مكثنا يومين وخسرنا الكثير من الرجال. وكان الوباء متفشيا.

رحلنا في الظلام لنبلغ قرية أخرى يترعها كينجي Kinye. في تلك الليلة أكثر من سبع من رجائنا. نظرتنا في حجم البضاعة التي معنا وأبينا أن ندفع بعضا منها. فدنا ما معنا من خرز وأساور ورسا وطلقات ومجموعة من السلاسل ومدفعية كنت قد جلبتها معي. أبقينا ما لا يمكن دفعه والسكر والبارود. غادرتنا في الصباح الباكر لنصل بعد أقل من أربع ساعات إلى حدود مجوندا مكالي Mgunda Mkali. أخذنا استراحة مدتها أربع ساعات ما خلاها مدة ستة الرجال. غادرتنا الساعة الثانية صباحا ثم تو قمنا في الأدغال بعد مسير قصير.

وصلنا تورا Tora وقابلنا ناصر بن مسعود أبوجامد حيث كان مقبعا هناك. وهو صديق لجمد بن راشد بن ساليان الخنزيري. ويبدو أن خادمه عبدالخبر الذي كان يفرد القافلة قد توفي وجميع الجمولة تشتت خلال الطريق. ولم يبق حيا من تلك القافلة سوى ثلاثة أشخاص رأيتنا معهم ناصر بن حمد الصوري وإلى سيف بن سعد وكانا بحالة مزرية. كنا أكثر حطما فلم يبلغ عدد الهلكى الربع من حملتنا. أضف إلى ذلك أننا الوديون الذين وصلوا بسلام بين القوافل اللاحقة.

عندما بلغنا رويجا Rutuja قدم والدي محمد بن جمعة للاقائنا معه بعض الأقارب كاتب هذه الأثر الأولى التي أراه خلالها بعد عودتي إلى أوروبا متوجهة إلى الساحل بعد حرب تنيسري كنت عائدا آنذاك بأب بضاعة ولا سمعة. مضت سنوات عجيبة لم أرها خلالها. غادرتنا رويجا متوجهة إلى تايورة لنصل إلى قريتنا أوتورو Oturo. توفيت في هذا الزمن كارندي ابنة فودني كيرا ومطلب ميكازيو من والدي أن يتزوج ابنته ولكن ابنتها رفضت هذا العرض لأنه يريد الزواج من الابنة الأخرى لفودني كيرا واسمها نياسو Nyaso. استاء ميكازيو من ذلك لأنه لا يريد أحد من أبناء أخيه فهو على غير وفق معهم. لم يبد أي اعتراض قوي وتزوج والدي ابنة فودني كيرا التي كانت في

عمر كارندي. وجميع الأملاك - البشر والأشياء الملوك - في أوتورو الخاصة بكارندي ونياسو أصبحت في ملك والدي.

أقمتنا في أوتورو أربعة عشر يوما. وفي أحد الأيام مر بجوارنا فيل فخرج إليه رجالي وقتلوه واقتلعوا منه العاج الذي وزناه فيلغ ١٨٠ رطلا. بعث إلينا الزعيم ميكازيو والوالي سيف بن سليمان الفسوي أربعين بتسليم العجاج إليهم. فاجبت أن العاج يخصني وأن اتخل عنه. هنا نشأ قسم التقاسم بيننا وأصبحت الحرب قاب قوسين. هم مصرون على أخذنا وأنا مصر على الاحتفاظ به. قال والدي: «لهم لم يتركوا». أعلن الزعيم والوالي الحربنا وكنا على أتم الاستعداد لهم.

وفي يوم النازلة بيننا داهمهم جنوني Mgoni Makili. لم يخض عرب تايورة حربا قبل هذه الواقعة وهذه هي الأولى هذه السنة. برز جنوني من جانب نجومبي Ngombe. جاء تالية لطلب ماشاما Mashama. ابن أخ ميكازيو الطامع في زعامة تايورة بدلا من عمه كما ينوي قتله أيمسا. أن تقهر هذه الحرب جعل الزعيم ميكازيو والوالي بن سليمان مأخوذين بهذه المباغتة وفي أمس الحاجة إلى مساعدتنا. أرسلوا إلينا خبر ببرز جنوني وأن مجموعة من مناصريهم من كويهرى Kuyere. يقودهم عبادة بن نصيب قد توجهوا للملاقاهم. أرسلنا إلى بعض مناصرينا في تايورة أن يأتونا بأنصى سرعة ممكنة. قرعنا طبل الحرب وغادرتنا مباشرة إلى كويهرى - على مسافة قصيرة من أوتورو - وبعد ساعتين وجدنا والي سعيد بن سالم (هكذا في الأصل السواحلي أيضا) والزعيم ميكازيو الذين أخبرنا أن نضر لنجدة عبادة بن نصيب. لحقت بعبادة في نجومبي وفي حال لا يصعد عليه فقد أحاطوا به وقتلوا من جيش حسين بن شهاب العبد وأكثر من ١٠٠ من الأوغنديين الذين أرسلهم الزعيم موتيسا Mutesa. المناصرة الشيخ بن نصيب المواتي لأن موتيسا كان قد بعث إلينا بجوائح من السيد ماجد (في حديث يقيس في) أوغندا. كان موتيسا قد أخضر كديت عطية من العاج لإرسالها إلى السيد ماجد كما بعث إلى الشيخ ابن نصيب لبئال غنايله. وعند وصولنا وجدنا أن الجميع قد قتل وقد أخذ ناجوني جميع الغنايله.

في طريق العودة لقينا بعض المحاريير من تايورة وعبادة بن نصيب فقلنا لهم: «لحق بهم» (باجوني). فلم يرد علينا أحد. لقد تجاهلنا هؤلاء الناس وكاننا بهائم. قلت «انذهبوا». سوف تلحق بهم بأنفسنا. بدأ الناس يعدون إلى كويهرى وأهالي تايورة عادوا إلى بلادهم بينما انشغلتنا بوضع خطط المطاردة مع وصولنا إلى كويهرى. لتقربا جميعا معا وذهبنا حتى بلغنا مسانجي Msange. أعالي نجومبي - هنا غير آخرون أرقامهم وعادوا بينما تابعتم تقدمي ومع سعيد بن حبيب العفيلي إلى مفتو Mfuto حيث يسكن سليمان بن صالح الكيهاني - واحد من أقارب - هنا كانت حدود أوتورينايمسي Umyanyembe. تمنا ليلة واحدة قبل مطاردة ناجواني على ضفاف نهر نجومبي. ولكنهم كانوا قد عزموا (عدلنا عن خططنا) وعدنا إلى أوتورا.

اعدتنا أنفسنا للذهاب إلى أوتورا وروبيما ولكن أعالي تايورة لم يتركنا لنا هذا الغنايل قالوا: «تربوا للحرب فغصنا بهذا الجميع سوف يعود لنا جرمي». جميع الودجيين من العرب وال «بنايموري» مضطربون فليس لديهم خبرة بالحرب. بقيتا شهرين ولم تظهر أي بوادر لناجوني. أرسلنا جمعة بن سيف على رأس قافلة إلى أوتورا بينما بقينا شراخا فلم تبد أي بوادر للحرب أبدا غادر أخي ومع كثير من الرجال والبضاعة. ولم يبق سوى وسعيد بن علي بن منصور الهناني وقليل من الجمولة فأكفروا سبق مع أخي. بمشأ إلى القضاة - من القز والفقير - اللوجرة في أوجوجو قبض بها وكان الفرق بين ستة إلى ثمانية جنيتها للرسيلة الواحدة مقارنة بقيمتها عندما فغنت في الرمال.

وجدنا أن للدة قد طالت منذ أن بعثنا بضاغتنا فاختارنا لعل تابورة يعزنا وحاولوا اثناثنا عن الرحيل في انتظار للحرب فلم نخضع وتركنا معهم عددا من الرجال - العدد الأكبر من رجالنا غادر مع محمد بن مسعود وجمعة بن سيف - ثم سعيد بن علي الهنائي وسعيد بن سليمان اللقيوي وعبد الله بن حمد بن سعيد البوسعيدي وعلي بن محمد الهنائي ومعهم عدد من الشباب من ساحل مريه - حوالي خمسة عشر - بالإضافة إلى سليمان بن سيف الأسمايلي - بلغنا إلى جبال *Alqalla* القريبة من *Ukonongo* أرض *Ukonongo* أرض *Riova* ريفوا ريفوا - للتمتع بقوة شخصية ونفوذ - وهو الأخ الأصغر للزعيم الحقيقي *Taka* تাকা. كان ريفوا معجرفا وغادرا (في تعامله) أقام لنا معسكرا خارج المدينة في موقع يبعد خمس عشرة دقيقة مشيا والمسكر قرب مجموعة من أبار الأتروا.

حينما تغادر أوجالا متوجها إلى أوكونونجو أرض الأسد فلن تجد أية قرية في طريقك . الأسد هذا زعيم الراجل لتابورة نيواسرا. فمع وفاة فوندي كيرا صارت الزعامة لنيواسرا حتى تمرد فزعنا وجعلنا مكانه ميكانزيوي . ووبوافة الأخير - مات في نوجو - فر الأسد إلى أوكونونجو *Ukonongo* موها أسكان أنه أصبح هو زعيم.

ولما وصلنا أرض الأسد رأينا أن نشري لرجالنا كميات كثيرة من الطعام تقضي لدة ستة إلى سبعة أيام لأن للثورة غالية حتى هنا في أرض الأسد. اشترط علينا الزعيم أن نفع له خمس بقرات و ١٠٠ قطعة من الثياب حتى يصرح لنا بإشراء ما نريد. فأعطيناه ما طلب واشترينا كميات عظيمة من الذرة المطحونة من العديد من القرى المجاورة وحتى من قرية الزعيم نفسه التي كانت محكمة التحصين بنفق يحميها.

في الصباح بحث ريفوا أحد رجاله يدعونا لمقابلته في قريته. حوالي الساعة الخامسة صباحا تمت ومعي خمسة عشر رجلا متسلحين بالسباتيق المشبوبة والرمصاص الاضالي وفعاء وحدنا في الطريق ولحدا من مصارع عبيدا اسمه بالقوت وهو قبيح لعمي بن محمد بن علي الهنائي قال أنه أعزى عليه ويضر ما معه من ردة نور أي سب قلت له - لا نعمل من هذا نصبة كبيرة وسوف أعطيكم دوة دلا - أنت تعرف أبا نعمنا الكثير لهذا الزعيم المقصود ولا نريد لاثرة. أنه عدواني وحتى مريامو *Miramo* لم يقر على تناوشت ما مر هنا . اقتنع بالقوت بما قلت وقيل أن ينتظرنا حتى نمرود يعطيه نصيبه من الذرة وتوجه إلى المعسكر بينما تابوعنا سيرنا للإقامة الزعيم. دخلنا قريته وسألنا عنه فاختولنا إلى منزله. اقترح الزعيم علينا الذهاب إلى حيث تسكن زوجة الأسايبية حيث نقاتل وفيها لننتظره . فبدأنا فطينا الغلام الذي يعثر نرتة كناية وهو متنطق سلاحه. تاديبه وضربته سبعة سياط وما هي إلا لحظة صغيرة حتى تجمع السكان وهم يصرخون : ذلك الغلام صاحب الذرة سلب نفسه وهو يئوي حربنا فلنحارب إنّه ولم يكمل المتحدث كلامه حتى فتح علينا الرصاص والسهم . حاول الزعيم أن يتخطف من هذا الموقف فلم يستطع بينما الرصاص والسهم لا تزال منهزمة علينا. مسكته وقلت له - ارمخ في رجلك أن نيتولوا . وجدت أنا أمام صوت محقق فأمرت بإطلاق النار عليه . وكان ذلك متأثرا بطلقة في ظهره فسقط هارحا.

عندما رأوا سقوط زعيمهم هربوا إلى كل اتجاه حتى لم يبق شخص واحد . الواقع أن القرية كلها كانت مشحونة ببغعة الفرّة. لأننا الحذر الشديد للقرية شائعة وتكون من عدة مناطق . ذهبنا إلى العراب الرئيسية للقرية وهي التي نخلنا منها عند مجيئنا كما أنها مقابلة لمعسكرنا . علما أن القرية ستة أبواب . بعثنا عن اثنين من رجالنا لم نجهدا ونظب على نخلنا انهما قتلنا . وقلنا خارج البوابه

مقابلين الطريق المنحبة إلى معسكرنا وقبابة رأينا علما يرفرف مرفوعا بأيدي رجالنا. سألنا جالما بن سيف الأسمايلي وسليمان وكروجو *Garojo* - رجل من لوني - فيما أنا كانوا قد وصلوا إلى المعسكر ، فأجابوا أنهم جاءوا بست أسيرات واثنين ورامين في الطريق.

توجهنا مسويا إلى القرية ولم نجد هناك رجلا واحدا بل ما يبلغ ٦٠٠ امرأة معهن من البضاعة والعاج ما يقارب عشرين حمولة وقبمتها ستة وعشرون فريسة. رأينا واحدة من جوارينا قاتلت ضربا أحدها عبيدي الشخصيين يلعب بانجورا *Bangura* . ومعناها الأسد - وكان من الشجاعة بمكان. عندما حضر ورأى مقتل زوجته قال «عندما تمعن ساعة الحرب فساكن أول المسارعين إلى الموت».

بعثنا بعض الرجال للبحث عن سعيد بن علي بن منصور الهنائي وعن بقية رجالنا وبضائعنا داخل هذه القرية المنشرة ، عادوا بإسلام ، الرجال والبضاعة ولكن الحملان لم تبقه تيساويرو لم يعودوا ومعهم بعض عبيدنا. بلغ عدد البضاعة المحبورة لديه القرية حوالي ١٠٠٠ . بعد أن انتشر قصر عاد بين خمسة عشر إلى عشرين من الحملان . خرجت بنفسي (في صباح اليوم التالي) للبحث في القرى المجاورة من حول الظهير كتت قد جمعت كل من تفرق (من الحملان) في القرى القريبة. لم نجد أحدا من السكان في تلك القرى بل وجدنا حاملينا وبعض عبيدنا ، رأينا سبعة منهم قد ألقوا عنهم وأربعة عادوا معنا متخفين بجراحهم. سئروا أخرون لم يعودوا بعد وكانت وجهة نظرنا أنهم لم يقتلوا ولو كانوا مقتولين لكنا وجدنا جثثهم والأغب أنهم عادوا إلى تابورة.

وصلنا *Alqalla* حيث لا تبعد تابورة عن القاصد مسيرة خمسة أيام أو أقل ولكننا لم نكن قادرين على مغادرة موقعنا لعدم كفاية الحملان لنقل بضائعنا العظيمة. مكثنا هنا قرابة ساعة خاضعة لأخ الزعيم لكن وكنا على كفاية لم نعجب الاستعداد للتحرك لكن قال سعيد بن علي : «ليس من الحكمة أن تهجموا لتكوين كل بضاعتكم في رعاية شخصي الوحيد فقد يحدث هجوم مفاجئ. ثم أن السلاح الذي معكم لا يزيد على ١٠٠ بندقية. (علما عن رأينا) وبقيها سبعة أيام وفي فجر اليوم الثالث كالت طلوع هجوم بنات في الظهور من قبل سكان واجالا ووكونونجو *Wakonongo* . فأسرع بانجورا - مدفوعا للثأر من قتل زوجته - بمفرده فعاوجه بالوت. وكانت المواجهة كما توقع سعيد بن علي التي ظل بالناضل، فغار بناهم حتى كسرت شوكتهم فعدوا القهقري. أرعدنا الرجل (بعد المعركة مباشرة) ولكن الباقين من نياموزي وبغض عبيدنا تأخروا مدة أربع ساعات. قتل من الأعداء حوالي سبعين بينما لم نرد خسائرها إلى أربعة قتل وستة جرحى. الآن عانت قوتنا جميعها.

عقب أربعة أيام ظهر لنا مجموعة من الناس اعتقدنا في البداية أنهم سيهاجمونا. ظهروا لنا جالسا وكانوا حوالي خمسين. عثرون من البلوش وتلاشون من العبيد جاءوا من تابورة برسالة من الولي سعيد بن سالم الحكمي والشيخ ابن نصيب - رسول السيد ماجد بن سعيد إلى أونغدا - كان ابن نصيب أوسع قوتنا حتى من الولي الذي لا يقطع لمرأ دون مشورة. كما كانوا يصلون برسالة من والدي محمد بن جمعة فبحرنا أنه سمع عن حربنا قد أخبره الدجالون بذلك وأن الزعيم تাকা قصدهم طالبا الحماية وعلما عن أحلال السلام وإن نسيتم العداوات القديمة ، كان الزعيم خائفا من العودة إلى قريته التي تركناها له . (وفي نهاية رسالتهم) ذكروا أنهم في طريقهم إلينا.

نشرت المعلقة الأولى لهذه السيرة في العدد السابق لحة (ننزي) ١٨٤ ، أبريل ١٩٩١ - وقد تضمنت بديلتا للرجعي إلى العرابية وورد والدة في تشجيعه على المضي في هذا الحرب بالإضافة إلى أم مرارة مع بعض الزعماء اللاتفرقة عن العلاج وكان أكثرها التفرقة هو مرارة السامرا

كل ما في الأمر

محمود الريماوي *

بالقول: كل ما في الأمر أنني سأعود من حيث أتيت قبل مولدي.

الموت مستقبل الحياة. الأبدية مستقبل الموت.

بعضهم بعض العدميين المحترفين شاذون متقنعون على قارة الحياة.

الحياة عضوية بأكثر مما هو المثقف عضوي.

الحياة هي الوظيفة الوحيدة الناقية التي لا يملك صاحبها خروجاً عليها، إلا إذا خرج من جلده.

لحظات الهناء العابرة جد ضرورية بل عظيمة الفائدة، لتبيان ما هو مقيم وثابت مما لا يسر الخاطر.

«دقات قلب المرأة قائلة له... أنها سوف تتوقف».

الخلود سلاح جيد، شبيه أنه تكتيكي، يجب تطويره.

يعيش قليلاً ويموت كثيراً.

الحياة تنويع موتين.

يا لها من مأكلة: الحشرة أكلتها الوردية، الوردية أكلها الخروف، الخروف أكله الانسان، الانسان أكله الموت.

ليس يتردد ولا إقدام، لا بقوة ولا بضعف، لا تأخذ الحياة.. لا تأخذها، أعطاها كل شيء ولن تفقد شيئاً.

كثيرون وقعوا في الشرك.. في المهلكة، اندفعوا كجوعى إلى وليمة ولم يعودوا.

الحياة.. هذه التي نهتف لها سرا وعلانية في الصباح والعشية، تعمل سرا لحساب شقيقها الأكبر: الموت.

بسؤاله: ما الذي ترومه من الحياة؟ ضحك هازئاً قائلاً: إن السؤال الأصح ما الذي تريده هي مني.

يموت كل ليلة في النوم وتجرحه ساعة اليقظة كل يوم.

ما أقل وفاءها. فالحياة — يقول — مديقة له بالكثير، ولا تسد شيئاً من المستحقات.

.. حتى أن حياته، استمراره بالبقاء «على قيد الحياة» هو من قبيل المجاملة لها، للحياة التي تنكر الجميل.

الحياة مطار يستقبل على مدار الساعة المواليد القادمين والموتى المغادرين، ولكم تمنى ألا يكون بين هؤلاء أو أولئك. أن يكون محض موظف في المطار، فلا يحشر مع القادمين أو المغادرين.

لن يموت. زعم أنه لن يموت. وقد دافع عن جنونه

* كاتب من فلسطين.



العربي باظها

زياد علي *

يا العربي الجميل المخادع يا الماء
ليس أجمل من مجهول يشده
شيء إليك... هل تقول الرحيل
أم...؟ لست أدري ما يشدني إلى
نصك الإبداعي الحميمي
«الرحيل» الذي خفت من الاقتراب
منه في البداية متوهما أن الموت قد
سبقني.
وعشت من بعد رحيلك الذي
عذبني. رحيل توهمته وغمرني
السعادة وإن أراه يرحل لوحده.
وكان في الضحك من خوفي
فهذا الصديق كان أكبر من
وهمي وكانت إرادة الحياة في
داخله الأقوى.

الحياة جميلة يا صاحبي
يا العربي - هذا ما يقوله ناظم حكمت -
إنك لاتخاف الاقتراب من الموت.
ولكنه يحاذر الاقتراب منك حتى لا يفسد الجولة، وأنت
على ما أنت عليه من التيقظ.
يعرف أنه سيهزم وسيموت بالمجان وأكثر من مرة، ذلك
لأنك ستحرمه لذة الخديعة وتقطع عليه دروب المباغلة.
ولأنك تترصده كذئب البوادي، ويعرف أنك لم ولن
تنكسر يا المخادع الأمين يا من سرقت موتك من الموت،
وضحكت عليه حيناً بالدعاء، وأحياناً بأشياء أخرى،
وكانت الكتابة حريك السمومة كخنجر معقوف يراوح بين
الداخل والخارج.
وكننت محترفاً في لعبة السرقة التي وفقنا فيها مرات مع
انصاف النساء
ولكنك وفقت في أن تسرق الموت الساذج الذي يخشى
المواجهة ويسلك الطريق اللاتوي وأعطبك على النص الجميل
- الرحيل -.

أقايضك موتك مقابل رحلي - ولست بخاسر - موتك
الذي يخشاك، والذي استسلمت أن تدجنه العام الحاضر
والماضي والقادم أيضاً ساعدك الرب يا أخي، وأنت تعيش ما
يعجز المرء عن تجربته أكثر من مرة.
يقول همنجواي، ما معناه قد يخسر الإنسان.. ولكن
لا يهزم من الداخل كيف باله سرقت رسالة حبيبة صديقك

أما صورتك على غلاف كتابك «السيرة الذاتية» فقد
أشعرتني بأن المسافة بينك وبين القلب ليست أبعد مما
توقعت بل زاد في قربها صديق لي يشبهها - تماماً عندما كان
بجبل جلعاد - حينما كانت الجبال جيالا - ولكن مدينة
الضباب - لندن - سرقت يا صاحبي من صاحبي شعره
وقيافته ومشيته وهدوءه وأيضاً بداوته المحببة ورسمته
على - الموضة - فالتقينا بعد قبرص مرة أخرى بالدار
البيضاء ولم أجد الأجابة عن سؤالي
ما الذي تغير في صاحبي؟
وهل ما أزال يحن إلى الجلسات التي جمعتنا في بارات
نيقوسيا.. وضحكات - حين - التي تمنحها دون مقابل
لجميع الزبائن.
كانت أيام (تيك أوف ذا تاون)
وما أدراك ما هي الأيام.
ورأيت ما رأيت ولم أر صاحبي فأسقطت تلك الأيام
مثلما هي أسقطتني.

يا العربي يا أخي المظن أيامه بالخوف واللاخوف
بالحزن الشيعي المتجذر والذي يخر عظام الأيام الماضية
والحاضرة والقادمة أيضاً.. الخوف المرقش بالحزن والفرح
الدامي والجروح السرية، والحب الذي لم تعد النفس تتوق
إليه

* كاتب من ليبيا

حسن باحتراف جميل ياسيد نفسك.

لم تعد تنهاقت على اغتصاب كل ما نريد، البعض منذور
الى الملاكان، ومحطتنا قد تحبل باللقاء .. وقد نكتفي
بالسطور / من خلال سيرتك التي رصدتها ابداعا يحتاج الى
الاقتراب منه عرفت عنك الكثير.
كانت روعتك في أنك جعلت العربي باطلا قريبا من
القلب.

وهذا أجمل ما في الأبداع

ليست مسألة التعر في اللغة

لا وليست الاحتراف السذي يقيس خطوط الطول
والعرض ويرسم ما بداخلها ميتا.

ولا الانكاه على المدارس المتعددة ولا المراهنة على التنظير.
ولا وضع حساب للنقاد أولئك الأصدقاء الأعداء والذين
يصرون على تنظيم الزهور وينسون الجمال.

كل ما عدا النص العفوي بصدقه، وما فيه من عيوب
جميلة وما يخر به من دفء وصدق.
هذا ما كان رهانك.

الرواية يقتلها الاحتراف عندما يجرها الى الانحراف
فيميل المنطقي الكلمات المرصوفة بشكل يجعل البشاعة مثل
طرق روما القديمة

يا العربي المنذور للخوف واللا..

أيها السلس الناعم كالماء

الجنون الجميل بصدقه وطبيعته

العنيف كمياء هذا الشتاء، يا رب الرحيل الجبار

يا رفيق الحروف الضياع

وأم من عمر يطاردك الخوف فيه كظلك

وتتنصر عليه عندما يكون لكثفوشيرس حضوره

ولا يقهر الزمن إلا الكلمة والجحر.

والكلمة أطول عمرا.

يا رفيق الحروف الرحيل

للحروف صديق مبدع يدعى (عزينا سين) - طبعها هذا
اسمه المستعار - يشق الكتابة الساخرة، كان من جبارتها
وكانت كلماته كالعتقاء لا تموت إلا لتبعث من جديد كان أكبر
من الجدار الصلد الذي يتجدها.

ولكنه كان أصغر من دمة يتيم

عاش مطاردا لم يجد الوقت للزواج ولا للأطفال ولا للفرح،
فقد شغلته السخرية من كل شيء عن كل شيء

كتب رسالة الى الموت

يطلب منه ألا يأتيه متسللا كاللصوص ولا مخادعا
كالجنائز ولا غفلة دون أن يكون مستعدا له باللباس

الذي يليق بصديق

وأن يطرق بابيه حتى يستيقظ له إن كان نائما ويستعد له
وهو في كامل الرضا على النفس

كان تقريبا ينتظره دون وجل دون خوف كالرجال وما
أقلهم

وكان يترقبه كحب سماوي طقوسه تحتاج للتحدي
والشموخ والحية.

هكذا إذن يا العربي

يلتقي الأصدقاء

وكان صاحبي يكتب ويكتب .. ويكتب ليستريح

ويستريح ليكتب

وكان الرهان من يمحو الآخر

وخسر الموت حضوره

وكانت الجولات لصالح المبدع الفنان

وعندما انتصر الموت لم يحقق ذلك بالضربة الفنية القاضية

ولا بالقاضية حتى

ولكنه انتصار الهزيمة - بالنقط - وصمد عزيز سن أطول
مدة، وكتب ما لا يموت وانتصر سيد الكلمات الساخرة.

ولم يهزم سوى ذلك الجسد الذي سأم اللعبة.

يا العربي يا ولد (امي) هذا ما تقوله حكاية شعبية من
بلادي

«يا العربي ولد (امي)

خفت - الغولة - تأكلني»

عندما سمعتك تلقى تحية الصباح على الورقة لا أدري لماذا

كان حضور الصديق أمل دنقل قويا

عم صباحا أيها الصقر المجنح

عم صباحا قبل أن تصبح مثلي مستباحا

عم صباحا يا العربي

يا العربي باطلا

ياناس الغيوان

يا سيد الرحيل

كان حضورك الادبائي أكبر من التعامل معه بلغة الانبياء،
الدجلة .. نصك لا يقبل أدوات التشريح يحتاج الى الرفق والى
الاحساس بالانسان أولا وثانيا

وتوجهت بخوفك الفطري

فاينما تولى وجوها فهناك وجه الخوف

واينما تكون يدركتنا.. الخوف

يطاردنا الخوف في كل لحظة،

وتحرسنا أعين المخبرين..

هذه الرسالة كان المفروض أن تسلم لك باليد يوم الجمعة
١٩٩٦-١٠-١٨ عندما كان هناك احتفاء بك بالرباط ولكن
للسول عذره، فأعادها جيتما تعذر عليه تسليمها لك، ولأن
كل الأشياء التي نتعمك من التعبير عنها بالكلمات ينتهي
سرهما.. تتبقى لنا براعم لحظات العجز عن توظيف الكلمة يا
العربي يا خوي.

وتبقى الصداقة

ما دامت الأرض هي الأرض يا علي والوفاء.. وفاء.. تلتقي.



الرمال

عبد الستار خليف *

لا تقتلني يا أبي..
لا تصوب بندقيتك العديمة ، نحوي ، وتطلق النار
علي!! إن تقتلني .. كأنما قتلت روحك معي . وتظل
بقية عمرك ، بطاردك ذنبي وتترأى لك صورتي ،
ودمائي التي سالت على الرمل وسجرة السدر ، التي
ستشهد عليك ، كما شهدت طفولتي .. وصباي
وناقتي .. وصوتك ياتيني من بعيد ، يا صابحة .. علي
بالسلاح لقتل الذئاب ، حتى لا تهاجم القطيع .
جئت الآن تقتلني بنفس السلاح الذي كنت أحمله لك ،
لتدافع به عني ، وعنك ، وعن المال الجلال!! لا تقتلني ..
كيف تعلم عك نفسك ، ويدك علي قلتي؟! كيف تقتل
زهرة البراري؟ المحببة الي قلبك ، أقتبت عمرك في
رعايتها وحمايتها من ذئاب الهضاب ، حملتك على
صدرك ، خوفا عليها من الأشواك والنباتات البرية
الدايسة . والصحراء القاسية التي لا ترحم ، أفتيت

عمرك في تربيتي ، .. وجئت الآن .. الآن ، لتهدم كل ما فعلت «أكان كل ما فعلته من أجلي سرايا؟! حلما في عز الظهيرة ،
مياه تتسرب في الرمال ، أحلامنا كلها تسربت بين حبات الرمال . حياتنا كلها تضيع في مسارب الرمل . ماذا سنأخذ من
الرمال؟! حفرة صغيرة ننام فيها .. وننهال فوقنا ..



يا صابحة ..
أين أنت يا ابنتي؟
مازلت أسمع صياحك يتردد في البرية وأنا فوق شجرة
السدر ، فأبدا في الهبوب .. يا صابحة ، يا جردة الصحراء . أنت
فوق البسيرة ، طالما نصحتك بعدم الصعود عليها ، حتى لا
تسبقي في تصابي بالآذى ، للمرة الأخيرة ، إن تركت القطيع
وتسلقت الغروب ، سأسيرك ضربا مبرحا .. أعرف بأنك كنت
تخيفني في الصغر ، لأنك كنت تخاف علي من السقوط ، وأعرف
أنك لن تفكر في نزع شعرة واحدة من رأسي . كنت تهزن
عندما تنفرس الأشواك البرية في بطن قدمي وتؤذي . تغضب
علي النيس الكبير ، عندما ينطحني ويطرحنني أرضا . كنت
تنهال عليه ضربا بالعصا ، وتطلب مني الاحتراس منه!!
صوتك الحنون أين اختفى؟! سمعتك ذات يوم ، وأنا عائدة
من المراعي ، تتحدث الي أمي ، قلت لها . لم يرزقنا الله بالبنين ،
لم يعطنا سواها . هي كل ما ملطنا به من هذه الصحراء . هي
الابنة والابن والساعد القوي ، قلن أزوجها في هذه السن
الصغيرة .. لا لأنهن تقارنني ميكرا يعز علي بعدها عن عيني
طوال النهار . فالتى الأم . زواج البتية . ستره لها يا شيخ
زاهر . فإني متى ستظل أمام عيني ، التي أن يوارى جسدي في
بحر رمال آل وهيبة!! فهل جئت الآن لقتلني ، بعد هذا العمر
الطويل

*روائي مصري يعي في السهول

ورأيًا سديداً . هيه .. ليت الرجال على شاكلتك !! أنا رجلك يا أبي وساعدك وذراعك اليمنى. لكلك يا ابنتي في نظر القوم.. أنثى !! نعم، أنثى. ولكن القبيلة لم تعترف ببانتي .. أنثى !!، هربت . نعم هربت وجريت وراء نداء قلبي. كان دائماً يتردد في صدري، هاجس أحس به، والجميع هنا كانوا يعاملونني على أساس أنني ابنٌ لك، وليس بكيفية نساة القبيلة !! ألم تفكر في هذا يا أبي، في إحدى لياليك المقمرة وأنت تقترش الرمال وتحاول أن تعد النجوم ؟! أفكر في ماذا يا صابحة ، الجميع يعرف أنك ابنتي!.. لكنك حاولت إخفاء هذه الحقيقة بذرات الرمال وكانت أن جاءت الريح ، فكشفت عن كل شيء ، ولم تجد الرمال.

أغرورقت عينك، من أثر ذرات الرمال . لا ، فانا اعرك لا تود أن تحطم تقاليد القبيلة ، لا تود أن يخرج أحد منها على عاداتنا القديمة . ولكن الطعنة جاءتني من أقرب الناس إلي ، وأجهم علي قلبي !! وأنا لا أقدر على تحملها، فالقوم يطالبونني أن أغسل عار القبيلة . كيف ؟! كيف سترفع وجهك في بقية الرجال وأنت شيخهم. كيف يأترون بأمرك ويسمعون كلماتك وينفذون تعليماتك ويستجيبون لنصائحك، وابنتك .. أول من تمردت على عرف القبيلة . انها ماساتيا يا ابنتي..

لماذا أصمرت أنت على قلبي ببديك ولم تفكر في هذا الأمر لابن عمي لغسل العار كما أشار عليك الرجال ؟ لماذا تتربص معي ؟ تلوث بديك بدمي ؟! تحمل ذنبي ببقية عمرك، تطاردك السدرة كلما شاهدتها أو جلست تحت ظلها في ساعات المظيل. أنا لم استحق القتل أو الرجم... ماذا يا أبي ؟ لماذا تفعل بنفسك وبني كل هذا ؟ أخرجت على تقاليدكم. لقد أحبيت لعل الحب خروج على شريعة القبيلة ؟! وأنني استحق القتل لغسل العار، أي عار ؟ تودون محوه من مضارب الحي ؟ العار هو ما تعملونه في قلوبكم من كراهية وحقد وبغض!! العار هو أن تهتمعوا كلكم على رجمي، لأنني أحبيت غريباً عن الديار.. انه يهواني ويريدني وأنا أريده.. ايقظ في داخلي أشياء ماتت وييسب منذ زمن بعيد. ابن عمي.. لا يا أبي.. لا أريد ابن عمي الغرور على عيني. حياتي.. لا أريد أن أسير أو أفعل أو أعيش مثل حياة أمي.. كالشاة تنساق إلى مصرها دون اعتراض أو كلمة احتجاج على شيء لا تريده. تعرف أنني أبغض العرف السائد بينما كحد السيف، أرفض الخنوع والخضوع لكم.. أريد أن أعيش حياتي أنا، بطريقتي وأسلوبتي ، لا أود التصبر معكم في نفس الدرب. فهل عار أن أسير في طريق معاكس لكل القبيلة ؟ العار هو ما حكمت به الآن وأنت شيخهم ومحال أن تراجع عما تم الإجماع عليه! لا تقتلني..

تعود بدوني ، وترى الشماتة في عيون حريمك العاقرات، كالآلار الجذباء ، كبحر الرمال الذي زحف علينا وملا نفوسنا جميعاً..

اتركني لأرحل تحت ظلال الرمال. الرمال لا ظل لها يا ابنتي !! لن تجدي الظل المنشود ليحميك من الهجير. ستكون

أرحم علي وأحن من الموت ببديك أنت، امنحني هذه الفرصة الأخيرة ، اتركني أواجه قدرتي في هذه الصحراء القاسية. سأدخل بحر الرمال ولن أخرج منه، فما سخطه بشر وعاد إلينا!! لا تتردد.. أعرف بأن الرمال غادرة ، ليس بها ظلال تحميني مثل ظلك يا أبي ، وستاكلني الضواري ، لكها تكون علي أرحم من أن تقتلني ببديك التي كانت تحميني وتدفع عني الأذى !! دعني أرحل، دعني لبحر الرمال القاسي، الملتهب العميق.. بلا قرار.

دعني بين الحياة والموت تطويني الرمال وتدفنني بين طياتها ، ولوث غطاء رأسي بدماء الشاة، وأخبرهم بأنك قتلتني ودفنتني واسترحت مني، قل لهم ما شئت. لكن لا تقتلني أنت. لا تطلق النار. سيكون ذلك قاسياً علي وعليك. ستطاردك الهوم والأحار. يبكفك أنك ستفكر هل مازلت على قيد الحياة أو ابتلعني بحر الرمال القادر على ابتلاع قوافل المون والسفر والتجارة. أنت لا تقدر على أن تعود وتواجه الرجال ، عليك أن تواجه نفسك، تنظر في أعماقك أولاً ، هل تراني قد كبرت قبل الألوان، أم مازلت تلك الصبية الصغيرة التي ترعى الأغنام وتحطب الماعز وتصعد السدرة؟ ماذا تسري في داخلك؟ هل ترى صورتي الريبة تنكس على صفحة حياتك؟ هل ترى أمالك وأحلامك القديمة؟ السوء، الذكر ، الذي كنت تريده، بدلا من هذه البنت ، الأنثى التي جلبت العار على القبيلة ، لا تصمت. صمكت الطويل هذا يعذبني، يعزني في أمري، هل أنت راض عن قلتي؟ راض عن هذا الغزل، راض عن حكم مجلس القبيلة ؟! تكلم، أنطق .. حتى أموت وأنا مستريحة بأنك مقتنع بكل ما جرى وما دار وما سمعت، بكل الرجم الذي انهال علي من أطفال القبيلة ، وشماتة النساء والمطالبة بدمي في مشهد أمام الجميع.. لا .. أنا لم أذنس شرفك أنت. ولا شرف القبيلة.. أنت تودا كنت أمامي في كل خطواتي، لا تود أمامي وترفاتي ، أنت وحكمك علي . أعرف بأنك كنت مضطرا إلى ذلك، ووافقت مجبرا على قلتي، ورفضت أن ينفذ ذلك أحد غيرك.

ومشيت أمامي، تحمل سلاحك : أتبعيني، وأنت واثق وباني كالشاة أمشي خلفك كظلك.. مشدودة إليك بجبل وهمي يلتف حول رقبتني، إلى المصير المحتوم، دون احتجاج.. عندما ابتعدنا عن صياح أمي وبكاؤها وهي ترجوك ألا تفعل ذلك، وهي تحاول اللحاق بنا والنسوة الشماتات يمنعنا من اللحاق بنا، يقيدن حركاتها بأذرعهن الكثيرة. تكثرن عليها، حتى .. أنذبح أنا .. ببديك.

هيا أيها الشيخ ، ارفع بندقيتك العتيقة وصوبها نحوي وأطلق رصاصك الأخيرة ، تغسل بها عار القبيلة! ها هي ، شجرة السدرة العجوز، أتذكر هذه السدرة يا أبي، وأنا جريدة الصحراء زهرة البراري ، أنسيت!! ألم يا صابحة ، أهبطي من فوق ، واحترسي وأنت تهبطين ، ألم أنكهن عن صعود السدرة يا جريدة؟ ألا تخشين من غضبي وعقابي؟

ها هي السدرة يا أبي.. عندما توقفت، تحت الظل الذي تظليه حولها ، واستدبرت نحوي ، وطلبت مني أن أعطي وجهي للجنذع ، لا تود أن ترى

هيا ، انهضي . جففي دمعي واستديري . ما قد نهضت من فوق الرمال ، انفض ما علق بئسابي من رمال واشواك برية . استدير وأنا راضية ، فلبأت الموت ، من الخلف أو الامام ، سيان.. فالامر واحد ، كما أننا نموت مرة واحدة . هيا اسرع يا ابي ، فانا لا أطيق الانتظار..

إنهضي ..



يا جرادنة الصحراء ، وزهرة البراري ، انهضي . ربما نحن عليك الرمال ، أكثر من قلوب الرجال..

ماذا قلت يا سيد الرمال ؟ انهضي .. هل طلبت مني أن انهضي ؟ الى أين الى بحر الرمال.. لا موت كما أرغب ، وكما أردت أننا.. تريد أن تمنحني هذه الفرصة الأخيرة ، ما عدت راغبة في الذهاب.. هنا ولدت ، ومن هنا سادفني ، موتي في الرحيل عن ناقتي .. من سيتولى أمر رعايتها ؟ من صغري وأنا متعلقة بها ، يوم مولدها ، أطلقت اسمي عليها ، صابحة ، ونذرتها لي ، تخصني ونتاجها حقي ومالي . من يصحبها من بعدي الى الوادي لترعى ، ويحنو عليها مثلي . عشت وعاشت بجواري ، في أحضانها ، تأسكل من يدي وتشرب بمساعدتي ، أكرأ أنا وهي ترتفع معي ، اهتف عليها وهي تستجيب لي ، تعرفني وتعرف صوتي وتهبط الى الأرض لأعلو فوق سنامها . كيف سأغيب عن ناقتي ، والبيادية ، وخيام الشعر ومرايض الابل ، وأشجار السدر ، والخبز وبيوت الجبل ، وأرحل . انهضي يا صابحة .. لن انهضي . قلت لك انهضي ، انهضي أمرك بالفسهاب .. لا تعودي الى القوم . هل أنت راض عن ذنابي ؟ وحزين يا ابي على قراصي ، لانه لن تراني بعد اليوم . لن ترى وجهي أو تسمع صوتي ، لانك أحببتني ، الموت أهون عندي من قتلي .. سأنهب يا ابي ، إن لن تبتلعني الرمال ، ستأكلني الذئاب ، وهي أحن علي من أن تقتلني أنت بيدك . لن استدير لترى وجهي . سأظل ماضية حتى تبتلعني الرمال ، التي يطلقون عليها «السبخة» الداخل فيها مفقود والخارج منها مولود . سأترك خلفي آثار خطواتي . سظل واقفا تشيعني حتى أخفني عن عينيك الكلبيتين المغرورقتين ، أعرف ذلك ، دون أن استدير نحوك دون أن أراك . وربما سبكي عندما أبتعد وأصبح نقطة صغيرة تائهة في بحر الرمال .

أمامي الاشواك البرية ، صحراء قاحلة مقفرة ، حشرات تجري على صفحة الرمال من جولي ، في انتظار سقوط الفريسة ، ومن خلفي يتردد صوت في البرية .. يا صابحة يا جرادنة الرمال وزهرة البراري ، عودي يا بنتي ، الصوت يتردد وأنا عاقدة العزم على دخول بحر الرمال..



تحت ظلال السدرة ، لا بد وأن الشيخ مازال واقفا ، الآن ، ما قد أبتعدنا ولا سبيل الى الرجوع ، طريق العودة أصبح مستحيلا ، وصعبا .

وطيور شجرة السدر ، فزعت ، وطارت صارخة في سماء باكية .. على أثر طلقة نارية دوت أسفلها ، بجوار الجذع العتيق ..

عيني وأنت تطلق النار علي . لم أتحرك . أعطيت ظهري للجدع ، واستندت على الساق الخشن . صرخت في وجهي بغضب : استديري ، قلت لن تحزن : لن استدير . ما الفارق عندي ، أن أواجه الموت ، أو استدير له .. هيا .. أطلق النار علي . انظر في عيني وصوب على صدري واضغط على الزناد ، هيا ما دمت راضيا عن ذلك . أنا جرادنة الصحراء وزهرة البراري . لا تقض عينيك . هيا . لماذا توقفت ؟ لماذا نكست بندقيتك ؟ الرمال ؟ ارتعشت أصابعك واهتزت عضلات وجهك ، وأنت الشيخ المشهور عنه بين رجال القبائل بالقوة والصلابة . لماذا أغرورت عينك يا ابي ؟



جلبت لنا العار يا صابحة ، والعار لا يمحوه إلا الدم . وضعت رأسي في الرمال يا صابحة ، عفرتي شيبتي بالغبار ، لطخت اسمي وهيبتي تحت النعال . أود أن أحفر لنفسي حفرة في الرمال وأضع رأسي فيها .. وأصرخ من شدة النار التي تحرق جوفي : لماذا فعلت هذا يا صابحة ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

أحسست بأن ساقني ، تخذلنني لا تقويان على الصمود ، على حملي ، فانهزت على الرمال ، أبكيت وأدفن وجهي . أود أن أدفن رأسي ، ربما نحن على الرمال وتريحني من هذا العذاب ، أنا لم أقتل نفسي من جذوري يا ابي ، فمازلت صابحة بنت الشيخ زاهر الوهبي . شيخ رمال آل وهيبية ، ولا أود أن أراك هكذا .. ضعيفا ، يعفرون شيبتك بالغبار ، وأنت شيخ وقور مهيب ، لا أود أن تحني رأسك وتقذف هيبتك أمام أصاغر الرجال ، وأمام أمي وبقية النساء .. لا .. هيا أيتها الشيخ ، أطلق النار ، نفذ ما وعدت به الرجال ، عندما رفعت يدك عاليا وارتعشت .. لا .. ظن الجميع أنك تراجع وتخاذلت ، أنك تعترض على قرار قتلي ، كنت تسقط من عيونهم . خيم الصمت والوجود على كل القبيلة ، وكنت أنا في حيرة وحزن واشفاق عليك ، تمنيت لحظتها أن تنشق الأرض وتبتلعني وأريح وأستريح .. حتى قطعت أنت الصمت المميت مستطردا : لن يقتلها أحد غريبي . عاري وسأغسله أنا بيدي ، وأدفنها في الرمال وأعود .

ذهل القوم ، أخرستهم المفاجأة ، عقدت الدهشة السنهم ، وارتفع صراخ أمي وعويلها وهي تندب حظها العاثر على رمال القبيلة . وقال كبار السن : نعم الرجال أنت يا شيخ زاهر . أنت أولي بدمعها من أولاد عسومتها . وصرخت إحدى الحريم في وجه أمي ، تبكين .. وكل النسوة تاتين بالذكر الذي يرفع شأن العائلة بين القوم ، وأنت أنتي بالأشئ التي عفرت وجوهكم بالغبار والعار ..

يومها قدروك وبجلوك ورفعوك في أعينهم ، الآن .. لو عدت ، لغفروا وجهك وشيبتك بالتراب .. لا ، نفذ حكمهم وما ارتضوا عليه ، فانا الآن .. راضية بحكمك أنت ، وعذلك . أكثر من أي وقت مضى علينا . ونحن ننظر الخلاص ، أنا .. خلاصي من العار ، الذي يسببه تطاردني القبيلة ! وأنت .. شرفك ، وشرف القوم الذي تسله بدمائنا ، لتحمو به عار القبيلة ! الخلاص .. في ولك أنت ..

قطاة الزمن الفخاب

محمد سيف الرحيبي *

ذات صباح، الشياه على الزرع، والبندقية على الكتف، فارس الجبل يحمل ثقل قلبه، داميا وحزيناً، كالطبي، من صخرة الى أخرى يستشرف المكان، وسرور تلويحة الصباح الأول، وجبالها ترتد الاشعاع الأزلي.. الفارس يرقب من بعيد، تلك القطاة الضامرة، أمامها أكثر الشياه وهو اليها البهض منها، نقطة ملتفة بالسواد تحيطها ألوان مبرقة من البياض والسواد معاً، تراكض في السجبات الطويلة لزمن عتيق.

حين وضع فارس الجبل اصبعه على الزناد سبقت أمة الجحيم، دايه يا ابنة العم، ليلة عرسك لن ترينها، يا ابنة العم، أنا البحار الوحيد، وما بين أبناء العمومة رصاصاً أو مصاهرة، كلها تتلون بالعمرة القانية من أثر الدم، وحين وصلت الرصاصات الى القطاة الجبلية، جفلت القطاة، وتهاوت بوداعة، رغم أن الصخور لم تحرم البناعة في قطاة السنوات الأربع عشرة، ارتاع الشياه، وتفرقت، وكان هناك، فقط هناك، قطاة تنحرج من وسط الجبل الى سفحه، والدم ينز في العروق الصغيرة، والقلب يدق للمرة الأخيرة، في زفرة الأنوثة التي حملها ابن العم لحظات طويلة وأغاثها ابن العم في لحظة.

يا أيها الفارس، اضرب الصخر بقوة، احفر في الأرض، كي تكون لك جنة من نخيل وأعاب، اطعن الأرض، وحدك، لا تهتم بالفصلين الذين يتندرون بالجحش الذي يحفر بثرًا بنفسه، أفرغ صبرك، الشمس لن تحرق الجبل الذي أواما سنين طويلة، وحدك من الزمن الماضي، وحين يفت عضدك وتتعب تلك العضلات التي يزحف اليها وهن الشيوخوة اربطها بقلادة من سعف النخيل أو من الجلد كيلا تحس بالأل. يا فارس الجبل، أولئك الناس ذاكرتهم ضعيفة، يلبسون ذاكرة الرمل، وانت ذاكرة الجبل والصخر، هذا الصخر الذي تفتحت تحت ضربات معولك، لا ترك لهم فرصة التذكر، ابنة العم ماتت، وعريسها مات، وعمك مات وانت مازلت المزروع في عشوان المكان، لكك، يا فارس الجبل بدون قطاة، عشت بدون قطاة، لا قطاة إلا ابنة العم، وكادت أن تنهب ابنة العم الى الغريب، وانت الذي استكنتها صمرك، يا ويحه ذلك القلب الذي يعيش حتى الغفاء.

وحيث رموك في كوت الجبالي لم تفارق أسنة الناس في قريتك

يو قاس من سلطنة عمان

العدد التاسع عشر - يوليو 1999 - نهدي

أخرج من قمقمك، افرض هيلمانك، وأترك أحجار «قطون»... أيها البائس، تعبت نعالك من الترحال، في كل واد لها أناس سيارة عبرت، وانت لتتوق ككهوف الجبل، غابرك الزمان، لم تبق إلا وحدك، كلهم غادروك، كلهم افترضوا الغيم، وناسوا في غرقهم المكينة، لا تحرق نفسك بغبار الأس الغابر، يا أيها المجنون الذي يرمي القرية بالشر المتطامن من احتكاك أنفاهه في الانتماعات البنية للجبل، ماذا تنتظر؟، وقد غادرتك البشرية تجر أوحالها، تلقية في سرية محبلة، لأننا يا فارس الجبل، مازلت ترقب الصفار والصفار والصفار، والبندقية على السطح، ببندقية على الكتف، لا تهتم، أولئك اصحاب الفيلات والمنازل الجميلة مرهقون بعينيتهم، لن يتذكروا، البندقية التي جعلتك اسطورة مبهمه.

والقرى المحبلة. انتهى العزاء، ولم عمك حزنه ومضى، وهلك امرأة عمك كريبا على وحيدتها الباقية من أرمته القحط والخراب، وبقيت يا عاشق الصخر، حجرا كبيرا في ممرات الأودية والشعاب، تشمع في عرس الماء تنقل للريح كحبات الرمل، والريح حافلة لأسرار الرمل... أسرارك.

في ممرات الحياة يتقاسمون حكاياتك، المجنون، هرب من كوت الجبالي.. يتساملون، من يمكنه فعل المستحيل ويهرب من كوت الجبالي؟! انه السجن الذي يقيد الموت في أقبية المبتلة، لكك رجل المستحيل، قلت لسجانك: أريد أن أصنع ما يقيد، اعطوني سعف النخيل اقلده بأناهي زركشات طويلة من الخوص، وحين استوى امتدادا طويلا، علته في كوة السجن، بعد أروام ما زال خبر فرارك من السجن يحير ويدهش، قال من قال أن ذلك صعب، وقال آخر، انك رجل المستحيل.

ايه يا اسطورة الجبل، عدت، ولكن القطاة لم تعد، وكوت الجبالي نسي ذاكرته، وانت القوي، عبر الطرقات بخطواتك، الواسعة كركضة ظبي جائل، من يراك يعرفك هو انت الذي أقدمه لا تكاد تلامس الأرض حين يمضي، وانت الذي ترددي دشداشة تهبط عن الركبة قليلا بينما تبرز عند البطن بصورة واضحة، سكينك مكانها، كانها شيء من جسده، انطلق، واخفر القرية باظفارك، من يتذكر؟.. ماضيك الذي غرسته رماحا في خشوع الليل على جبال سرور، من يتذكر اثنتي عشرة سنة نمت فيها وحيدا على الأرضية الرطبة لكوت الجبالي، وضربات الجلادين.. «اعترف»، ولكك أقوى.. «اعترف».. الوسط يتبع السوط، والرطوبة تنخر في الجسد الهزيل، لكك يا فارس الجبل، تنكر بأنك سحقت دم القطاة، حببته القلب، والشهوى، وأوا جسدا ضئيلا يرقد وراء صخرة يقلل عينا ولحده، والأخرى تنظر بامتداد مأسورة البندقية، وحين فسقط الأصبع على الزمان كان القلب يرفف بالحرية، وهما آلا يصادرون هريك.. لا تعترف من أجل هريك، حرية الجبل المعهودة بالصخر، وانتشاق للماء

«أيها السائر لا طريق، تتحدد الطريق بمقدار ما تمشي، والسنوات تسبق جرحك، والريح تهبط كخلاوين للساء في المدى المترامي، تنبت آثار خطوات خفيفة لأقدام سائر لا يكاد يلامس الأرض، تأتي رياح الصحراء تسكب أغانيها على الخطوات، والفارس معن في السير، كطبي شريد، يبحث عن ليل يخبئه في أودية الجبل، والجبل باقي، وانت باق.. لكك تائه ووحيد، لا يد لكك بالوداد.. ولا قطاة.

سالم الحميدى *

- 212

الذكريات تنتمي رأسي. الاختلافات في الرأي، مكايد الجيران، أو هام الأصدقاء الكاذبة حينما افتتح الباب العبدوي والدركي الذي يقع جرفيقي فيما ظل رجب لديهم عاود هيسير يا ضحك وهو يولي.

مزيد من الانتظار هل تراه يعود أم أن نيومته تتحقق هذه المرة الليلة كالأس ليلتان ولم يعودوا رجب قال أحد رفيقي: أنه سمع صراخ الضابط وكاد يلمح وجهه البشع وسيط السرك تنزل لبسعتها تأوه يا بني آدم. توجع صرخ. هذه المرة فقط كانوا يريدون منه أن يصرخ يشوع يتأوه لكنه لم يصم صامتا فصرخ الضابط يعلو والسيط تلهب خلايا ظهر رجب. الليلة كالأس أرواح مكاني فكرت بانقراض ما نسه رجب في يدي من صحافته الخبوة لكنني فضلت الانتظار.

هذا المساء مساء النكاسة، والقانون الحثال ساجهم يضيئون في أصوات مخارجهم بصراخها المتلاشي في قوة صمتي وتحديقي إلى البعيد. انقسم وهم ينزلون سباطهم الغنية على ظهري وتتصاعد أصوات مؤخراتهم وأقوامهم: اصرخ يا بني آدم تأوه اصرخ ثم لا شيء سوى وجوه بشعة وصراخ منقطع للخارج والشمس تمشي في السهولة. أتذكر الفتى الطيب الذي خلقته قبل ليلتين في نطقتي العمياء ويكائه. هل تراه سيوقام؟ هل تراه سيكون؟... أما لماذا وراحت ذلك الفتى الغض في جنوني وحضرته في زاوية ضيقة حين حملته عبه صحائف مجنونة مثلي ومثل جنون العالم وحصف؟ أسئلة تتقاطر على رأسي لماذا الفتى بعينه وليس سواء لماذا اصرخ على جنوني النائم وأنا أعرف نهايتي وقبري الذي أصبح بانتظار؟

السيط الصراخ الذي ما عدت أدرك مخارجها، ابتسامتي للسهوة يوقحت العالم وجنوني ويطل وجه أمي حزينا ومستبشري أن كان للوت واللقيا كانه الوداع والحياة. أما أمي لماذا يبتسمي على الكابرة ولم تسمح لي بعيني أن نترفا دمه ولو مرة؟ ما أجونني إلى البكاء، كما يفصل ذلك الفتى الغض، لكنني ما عدت أستطيع كاسئلة الليلتين للماضيتين التي تقاطرت يدي شريط حياتي سريعا ويعبر الفقراء صافين مشتمين بالحب والوطن والعصافير وتعب أمي يشبهها البيض متوحشة شالا ضحك كانت أشهرته ليوم زفائي ويمر فتتي غص رافعا رأسه إلى الأعلى مبتسما يركض في حقول الحصاد التي بلها مطر بعيد الصيف يحضنتني وتلتقي عيناه بعيني مشكلة الزمكانية والأبعاد جميعا وموحدة للفواصل بين الصورة واللذة وخرة أول وآخره تستغل روعي الشائنة بالعالم وللعاش في نقطة واحدة تكون فاصلة بين حياتين.

هذا المساء مساء الحكاية تلاوين من خزنا صمتنا وارتعاش الأكف بكاء الوجه وتسري الحكاية على هذه النقطه الخفية القاسية بخدرها ويبدأ حزن المساء ينفض الرجوه والجدران وبلادة الشعور والداخل للحرق ويبدأ التفتيح من رفيقي وأنا احضن أوراق رجب الطيب واصبح لصوت نشيدي يعبرني أكسره. رويدا رويدا اقتض أطراف الأوراق التي بدأت تلوح برائحة المسك والشهدا وأقرا.

(اعتقد أن العالم يسايرني حقا أو لعله يفوق هكذا إن أسير بحقي أنا الخارج من رحم الظلام والتشاوب وحيدا جئت للدنيا وربما سأخرج كذلك أدرك أنهم يعفرون لجشيتي، قلت لشيخ القرية لا شأن لي بك. أنا أعلم الناس القراءه والكتابة بإمكاناتي وامتنع وجهي: أنهم يراقبونك يقولون أنك تعلم الناس أشياء غير طيبة. وأنا أعلم الأشياء الطيبة التي تجعلهم يزهرون بقوة ضاربين بجنودهم في الأرض. ولم أكن أظن الشيخ البغيض يحمل لي كل ذلك الحقد هذا هو القبحوا عليه يعلم الناس أشياء هدامة تضر بعقولهم وبصائرهم. حقير يتعامل مع عدائنا في الخارج ولم أكن وقتها سوى شاب متحمس يريد أن

يعلمهم الخير ويوزع في نفوسهم العزة والخبرة على الأرض والعرض من برائن أيادي الشيخ التي طالت كل شيء، لكنني سأخرج بعد موتني في الأشجار أكون في الماء في الهواء أينما ولوا ووجوههم أجبروني أينما أنجبت أذنانهم سمعوني أينما مدوا أذنيهم. ساكون الرائسة والروح التي تستكنني بعد موتني ستعذبها (أحياء).

في الليلة الثالثة التي عاد فيها رجب أدركت أنهم أتوا حفر القبر؟ وبات من الطبيعي أن يطعموا الحقيقة الطيبة صرخت بقوة. اولاد الحرام قتلوا رجب. رجب الطيب يحب العصافير والوطن نازعتني رغبة عارمة في البكاء وتهشيم الجدران برأس العاري لم أبك، أعدت فتح الأوراق قرات:

(سأخرج الآن ليس كمثل حياتي الأولى. سأخرج ممثلا بالحيوات. حيوات حقيقية حيلت تائنين أن تعال تعال).

لم أبك أحسست بأخفاف العالم تتكالب على رأسي الصغير المنقل بالرفقة في البكاء والانتقام قرات في أوراق رجب الطيب.

لنن صياح البشير والبشر كالناتم التزامم والصراع لثافته. أخ من هذه المدينة الضائعة أنا ضائع أيضا الزحام يحيطني وألف هذا اللوات الزحام. أريد أن أصحو ولا أريد هكذا أكون كجدران قفرة قدسدت قدرتها على التحكم في إظهارها الشائنة. هكذا تكون هذه المدينة الضائعة ملجأ والمجا يضيق زحام لولتي. اصصت الصمم لأحد رفيقي وهو نائم يتضنع بدا في الهمهمة والصراخ ثم أخذ في البكاء. يا الهي لماذا علينا أن نبكي دائما حتى في أحلامنا في ضحكتنا ننشج بالبكاء في موتنا الصغرى. أعدت فتحت الأوراق.

كمثل ضمارس مدحوسه ألتفتها العرة أربوب حقا. اعتقد أنني فائق الحق أو أنه العالم؟ هكذا أعود أمومي حياتي الأولى وأزق الزعيق. هكذا أمد يدي لجة الظلام حتى لا أكاد أراها وأرحل في الأمد للفصل مثيرا بالآتي. أنا رجب أدرك أنهم يحضرون لجشيتي، لكنني ساكون عالقا في كل شيء داخل في مساهم كالرائحة ولا يجدوا فككا. سأعود متسلما من جذتي لأعطيهم سأعود.

طويت الأوراق وصرخت مفتاحا يا صاحب السجن ساكون رجب؟

— سمع؟

• رجب:

— رجب مات أيها الفتى للجنون.

• آخر سوا أيها الجبناء أنتم الوتي أما رجب الطيب فمعي حي أرزق. أنا رجب... أنا... وأكسوا يضحكون ويلعنون جنوني وكان ضحكهم أشبه بأصوات مؤخراتهم اللئنة.

هذا المساء مساء البداية فقط. فضاء ممتد لا يفصله شيء بين حيوات كثيرة حينما طوى الرجل الخمسيني، طرقات قرينه البعيدة حاسلا أورقاه وأوراق رجب الصغرى القديمة إلى اللئينة. المدينة الكبيرة التي أضاعت رجب بلحا عن أناس حقيقيين وأحياء يتيسمون من وجهه الوتي الماضين إلى حلقهم.

يبسسم طوبايا أورقاه تحت إبطه اليمنى ويبعث في الوجه عن بشر وحية حين داهمته سيارة سحب مياه الجاري من جنبه الشمال أطارت به إلى الأعلى ثم فتفته أمطارا إلى الأمام. طارت الأوراق الصفراء نحو السماء وبدأ تجمع الخلق. جمعت الأوراق بعناية، واحدة واحدة، قرات في الصفحة الأولى ذات الكلمات التي عبرتني في كل شيء وأنا الزمان أنا المكان وأنا الأغاني الباقية وأنا الإسماني الأتية وأنا أنا الأشياء تستجني وتأسجها الحكاية، حينها فاجأتني الشرطي من أنت؟

• رجب:

أضاعة في أوبة الأخيرة قرأ لا يموت!

اعتدت أن انتشر بالأرق كلما داهم قلبي البرد، إذ لا جمر في قلبه عليه.. كان الوقت أخطر الليل حيث الظلام يمارس جنون غفلته على الأشياء المتناثرة في غرفة النوم والتي كان منها أنا وزوجتي المنكوبة بجائني كبر ميل فارغ.. في النظام قراءت في كل الأشياء متساوية في العبث: للليل، النجوم، البكاء، الحنين، وروحي الصديقة التي تبحث عن قطرة مطر تغسلها.. كل شيء كان هائلا من كل شيء لدرجة أغرتني بإطلاق تنهيدة عميقة تليق برجل مهزوم.. فكرت والنواني تنسلخ من جسدي الواحدة تلو الأخرى في الفجر الذي أحسسته أن يبرز هذه المرة.. كنت أسبح في فراغ يسبح في فراغ عندما شممت داخل رائحة سؤال يتحرك: «قلبي.. هذه الصورة الباهتة المحشورة في إطار ضيق جدا جدا.. عندما يتوقف عن الخفقان.. ويكسر القبر عن أنيابه الحنونة.. عندما تنقرني النودة وأصبح نفسي النفسي.. من سيدكرني؟! .. من سيدناديني باسمي؟! »

يا لحزن الدودة حين تفقد الذاكرة!

* سليمان العمري *

ونأت يوم ساقط من لزمنة النسيان الحارقة عادت شهد من الرعى مريضة.. هوت على سريرها ككشمة ليل مظلمة.. كانت عينها طفلين خافتين، متكرنين كالهرزمة.. وكان أبوها وأمه يحاران معرفة ما أصابها لكنها لا ترد.. وحده الصمت كان يتدحرج من فمها للفقير كحمارة نهب القراصنة نرته اليتمية.. لم يكن ثمة مستشفيات في القرية.. لذا لم يكن أمام أبيها سوى استدعاء إمام المسجد الذي قرأ عليها سورة الفاتحة وعل أعوذ برب الفلق.. لكن حالة شهد كانت تسوء يوما بعد يوم.. كانت تبدو وكأن الموت يشويها على نار هادئة.. وانتشر نيا مرضها.. وتوافقت عينون القرية إلى بيت أبي شهد بعضها يذرف السدم والبعض يذرف الشمانة.. وجاء من أقصى القرية رجل يسمى تبدو على وجهه إشارات العارفين بيوطن الأمور.. قال وهو يعين النظر في الوجه الغائب - أين فانتكم المرضة؟

- ألا تراها مسجاة أمامك؟

- لا أرى إلا جذع شجرة موز

وماتت شهد.. ووروي جثمانها التراب بعد أن صل عليها الإمام صلاة الجنازة.. وكبّع سواه في ثوب ناعم الفصوص تنأثر الحكايات بعد ذلك عن الراعي الذي شامعها في المرعى تصل حزمة حطب.. وعن الجيران الذين رأوها تطلب بقرتها في الفجر.. وعن أحد متمسكي الليل رأفا تضع إكليلًا من الزهور على قبر أمها التي ماتت حسرة عليها أخرجت الفتاة رأسها من النافذة وقالت وهي ترنو للسما البيعة: «النجوم قريبة جدا أكاد أقطعهما بيدي.. قلت بحكمة حكيم زادت الحكمة في رأسه عن حدها فانقلبته هذه ههنا لأن روحك معلقة هناك بقرب هذه النجوم ترينها قريبة.. أمانا فلانتي لم أمت بعد لا لري النجوم ولا حتى السماء»

أعادت رأسها إلى الغرفة بسرعة وكانما لستعها حكمتي.. قالت وهي تحذقني بنظرة استنكار مزوج بالهشاشة: «ومن قال لك أنني مت؟» فوجئت بدشنتها فردتها عليها وأولست شهد!..

ورأيت دمة تسقي بستان الورد حتى لقد أزهـر حزنًا في قلبي آخرتها حتى السوياء ورأيها تتخذ لها مكانًا على الكرسي اللرمي أمام الدواب.. وتناولني قارورة لا أدرى من أين أخرجتها.. وبيدتها كانت أحمل في القارورة باندهاش كانت هي تحلق في السقف بهجوم شديد كأن يبعث عن شيء مفقود.. أو كمن يستعيد ذكريات اليمع.. وكأنني سمعتها تقول:

كان أبي مفروما بحكايات السحرة وأساطيرهم الخط الذي يخطونه بأصابعهم فينقلهم من بقعة لأخرى في لمح البصر دون الحاجة إلى طرق الأبواب أو التوافذ.. الليل الذي لا يخشون ظلامه بعد أن هادونه ووجونه ويأت أحد جنودهم للخصمين.. الضمباع التي يركبونها أو يتنكرون على هيئتها في مشاويرهم الخاصة جدا.. صارحتني أبي غير مرة بأنه يتمنى أن يكون ساحرا.

هذه هي الأسلة التي كانت تتغلغل في دمي ساعتها لدرجة أنني شعرت بصدا عيب ينهش رأسي.. ولولا خفير زوجتي الأشبه بصيرير باب يفتح برقع لوقت إنسي فقدت الوعي.. زوجتي.. ككل المعوق ربما.. لا تستطيع النوم إلا في غيبة الظلام ويشخر عال يؤجج في النفس وهج الحظة المزهومة.. بيد أنني يجب أن أعترف أنها هي تائهة أجمل بكثير منها وقت الصحو.. وكل نساء هذه المدينة ملائكة في الليل أم في النهار فإن الشمس تقضض كل شيء.. هكذا كنت أفكر بينما كنت عارضا عيني في ثقب الباب.. أدريها على الرقبة في زمن العدسات اللاصقة

افتتح الباب بعد طرقتين كالوشوشة غير كافييتين لانتشال زوجتي من وحل السحير دخل شبح أبيض يسوق الياسمين من خطواته المنهجة ناحية النافذة كل يمشي بقعة مفردة كمن يعرف طريقه جيدا.. استيقظ الكائن المهترء النائم في قلبي ووجدت فيه تعضا لرؤية الشبح فكان أن كسرت الجرار التي بنام فيها الضوء بنقرة من سمائتي رأيت لفافة جميلة كأنها الفجر.. عينها نهران يسافرن فيهما حزن وألق وأشياء أخرى غامضة.. خدعا بستان ورود لم تقطف بعد.. شعرها نثرة الريح في ينابيع جبلية أحسست وأنا أقتوس وجهها الذي تبعث منه رائحة الكوكب البعيدة، وجهها الذي لم يكن غريبا عني، بنيء يشبه الحفر.. كانت تشبه شهد إلى درجة كبيرة

وتساقطت أوراق الأيام من شجرة العمر الحزينة عندما ينطع العام الذي قبله بفرون الذاكرة المنسوسة إلى أن وجدنتني في قريتي النائمة تحت الجبل حيث كان ثمة ملاك يدعى شهد.. فتاة بلون الرغبة ونكهة السستيل.. تستيقظ قبل الديك كل يوم فتستيقظ الأعلام فوافل ترتع في المدى الشاسع.. توقف أباهم لئلا تقاته صلاة الجمعة في المسجد ثم توقف أمها.. وبعد أن يتوضأ الماء يشهد تركم وركعتين وتقرأ القرآن وتسال الله خير هذا اليوم وخير ما فيه.. ثم تتوجه إلى الحظيرة حيث تسمح لأتاعيلها السحرة ببداعتها ضرع البقرة الوحيدة التي يمتلكها أبوها والذي لا يهرع إلى حقله إلا وقد أمطرها بدعوات مخطئة من شفة بلبلها الطليب.

وبعد اندلاع الشمس.. أبعد أن تفرغ شهد من مساعدة أمها في الطوبى والغسل والكس تنطلق إلى المراعي بصحبة شويباتها اللواتي يمارسن تيهن الجليل في المروج بينما هي تحتليب.. تراوح ظها بين شاة وأخرى وهي تردد أغاني حفظتها عن أمها وجدتها لا تعرف معناها ولم تفكر أن تسأل.. فقد كانت تؤمن أن ما ده شه، وما لشهد لشهد، لذا لم تكن تشغل نفسها بالتفكير فيما إذا كانت الأرض كروية أم مستطيلة.. ولم يكن يهمها معرفة ماذا يوضع البرق قبل أن يهتر الرعد.. أو ماذا تظهر النجوم في الليل ولا يراها أحد في النهار.. حتى لطر التي كانت تتلذذ بدغذغاته على وجهها لم تسأل نفسها يوما ماذا لا يعمل مباشرة دون أن تسبق إعلانات الغيوم

وذا يوم كان يحضر تحت شجرة ليعون ليعسمها بروث البقرة فانفتحت في الأرض فتحة عميقة سار فيها أبي إلى آخرها.. رأى مناظر وقب لها شعر رأسه أجاجاً ومهابة رؤوس بشرية مقطوعة تنظر إليه وهي تتبسم ببلاهة.. عجوز شعثاء تنحدر بإسانتها منجبة نحو اللجهول.. كلاب تموء تخريش قطماً تنبح.. ثعابين تزحف برشاقة كأنها تحرس المشهد اللوعلى في الرعب.. كانت هذه مغارة السحرة.. خلف أبي في البداية وارتعدت فرائضه لكته ما لبث أن تمالك نفسه والمها.. أخرج السحرة برغبتهم الجامعة في الانتماء إلى ناديهما شامتوا طولاً عليه أن يقدم إليهم أحب مخلوق إلى قلبه ليأكلوه في وليتهم التي يقيمونها كل أسبوع.. وبالطبع لم يكن أعز منسى على أبي.. حتى أمي لم يكن يحبها مثلي لأنها كانت في نظره كثيرة التذمر والطبات.. وبينما كان السحرة يتعلمون ويقيمون تأهباً للتأذي بلحمي الطري خرج منهم ساحر شاب ضخم الجثة يقال له ندنان.. يبدو أن ندنان هذا كان مهووساً بالحياتيات أو لعله أحبني من النظرة الأولى.. فلما إن رأني حتى خرج قهقري.. ورويدكم يا غنادر الكنان في غضة عين.. وقبل أن يترد إلى طر في عادي جرد رواده عجوزاً قال الزمن كلمته على وجهها.. دفع بها إليهم وقال هو ينظر إلى بشوأنية تذكركم من عيني.. ممالك أمي وارتكوا في هذه الفتاة.. وتزوجني حملتي معي إلى بيته أو مغارته أو تزنايته لا أدري بالضبط فقد كنت مغيبة عن الوعي واخطلت في رأسي جبال المكسة بنابل الأزمنة.. مضية كنت بين مكان لا أراه وزمان لا يدركني.

ومرت السنوات، وتآلمت مع حياتي الجديدة.. أو رغبت على التآلم.. فقد كان ندنان يخبني ذاكرتي في جيبه عندما يخرج ولا يعيدها إلا عندما يعود.. لذلك لم تجرب العيش بلا ذاكرة تحرس تاريخك جديج وروحك من الأضمحلال والتلاشي.

كنت عندما يتركني في المغارة ويخرج.. أحس بالسوحة ندياً بينه وبين فأخرج أنا أيضاً إلى الأفق الحرة بيتاً من شيء يوهمني أنني مغرلة حية.. كنت أتوغل في اليعبد.. أحياناً أصل إلى قريتي.. أشاهد أبي يحرق الحقل.. أحاول أن أكلمه فلا أستطيع.. بلا ذاكرة لا يستطيع إدر الكلام.. وعندما ماتت أمي كنت موجودة في القرية ومضيت في جنازتها دون أن أكي.. بلا ذاكرة لا يستطيع إدر اليكساء.. بلا ذاكرة لا يستطيع إدر فعل أبي شيء.. وهذا فقد كنت أسعد بلحظاتي عندما يمد ندنان إلى المغارة ويميدعها.

وبهذا أسعد.. وقبل أن أتيك بقليل.. زلزلنا كبر ندنان الذي علمه السحر.. كانت زيارة مفاجئة ومقلقة لزوجي.. فهذا الكبر لم يكن منعوا للجي للصغار إلا لسلام الجال.. تزأمت هذه الزيارة مع الأم مرحلة في بنحني عصفت بي قبيل وصوله مصغرة بدوار رغبة عارمة في التقيق على أي شيء.. انتهى الكبر بالصغير جالبي وكنت خلفهما من حيث لا يشعران.. سمعت يقول له بهمس شيطاني: بأن إن أشاء زوجتك مضفة ستلقي على كل السحرة بين فيهم أنت.. فانظر ماذا ترى..

وعندما غادرنا الضيفان كان زوجي مصاباً بالفوضى والعرق.. كان الشرر يتطاير من عيني إلى يطني حاملاً نوعاً آخر.. تألب شر وخرج مذهولاً مطيحاً بالشرور لدرجة أنه نسي أخذ ذاكرتي هذه المرة.. كانت حاسنتي الماسدة متأزلة تعمل رغم سنوات القيدوب.. أخبرتني بأن شمة خطراً القرب إلى من حول الوريد.. فكرت في البداية في الهروب إلى مكان بعيد عن عيني ندنان، لكنني لفتي لقصتي أنه ساحر وإن يصعب عليه معرفة مكاني.. بل إن شمة سحره دون أن يجهش نفسه مغارة للمغارة.. وفجأة.. داهمتني فكرة خلتها رائحة: أن استنجد برجل أجي.. وطلقت أريدعها في شفتي: برجل أحب.. وقبل أن أقفل فترت أنت إلى ذاكرتي.. فقد كنت أشك دون أن تدري وموئن أن أجور على البوح كان الحب قريباً كما تعلم.. ولله مآزال.. من أكبر الكبائر.. ومن وقع فيه فقد وقع في المحذور.. وكما كنت وأنا البارحة لودباليا لأعرضها القضية تجل تاريخهما بالسوء..

لذا كنت مكتفية بمراقبة وانت تخرج من المسجد بعد صلاة العصر بخطواتك الرجولية الواثقة التي يخطئ لها قلبي ويطلق في فضاضات الجنة.. كنت مهووسة بكل شيء فيه.. مشيت.. وسامنت.. فنظرت الأسرة.. برقيقتك في العنق على الحروف.. وعندما استمان

بك أبي في موسم الجلاء لقطع غنوق النخل المثمرة كنت مذهولة بطقم الرشقة في تسلق النخلة ورففك الاستعلاء بهدالحو.. كنت مغرمة بك حتى النخاع لدرجة أنني كنت أتعبد الزج بنحني في الطريق الذي تسلكه لجود أن تقول لي: صباح الخير أو مساء الخير.

قالت زوجتي وهي تدعك عينيها من أثر الضوء:

- صباح الخير.

- ما زلتنا في الليل.. لم يزرع الفجر بعد.

- فلماذا أشعلت النور إن؟

- لأنني.. لأنتي..

ضابت العبارة ولم أجد لسانتي فكان أن ارتديت على السرير بعد أن نفرت بسبباني مفتاح الجنان.

وواظبتي أنا العبداء العريدين سليل الرمال التي دفنت فيها التعمارة رأسها أقنعت مغارة الساحر كرماسة مجنونة لا تدري من أطقها.. أغزل الأمل من رغبة حياة تستلقتي وقارورة زئبق أعطينا كأخر تيمية السود بها من الاندثار.. أضع يدي على الجبهة اليسرى من الصدر لأتأكد أن الصورة الباهتة ما تزال مشحونة في إطارها الضيق فأكشفها لأنها بدأت تقول وعشيت الخاتمة.. ويحضر شديد كأنه المربع أزرع عيوني الكثيرة بالقساوي على الأرض خشية للتغزير برجل الساحر الأخطبوطية الممددة لي بصل من الحير.. ولم أجد السماء مخافة أن يقع على رقبتني الخفاف البشري سترسلة بعد قليل لانتشار روح الساحر.. تشرى له يدي هذا الفائم الآن أن هذه ستكون نومه الأخيرة.. له يدي أنني حين أصب الزئبق في أنثى.. بخفة النخلة حين تسرع.. سيخر على بساطه الحيري ككتبة بيضاء.. ما أنا أفعلها.. ما هو يتولى من الآلام كشاة منبوحة.. يا الهي.. لكأنني انتصرت عليه.. أكاد أسمع صجيج روحه وهي تقادر.. من فينا الساحر إن؟ ندنان؟! فلتعت وتلق شهد.. وليبق طفل ذئب نجس الأعلام ونصب المكنان الحظان الفرح الهادي من ليل لا يتقن إلا الترجمة ضواء الروح كما ترجم الشمس النهار.. ظل سيكيني حين أموت.. وسيكتب على شاعدي قيري: وهذا أبي الذي لم يعت.. وإن يصوت.. يا رب السموات والأرض.. ما زلت تقاوم يا ندنان.. ما زلت تزحف في البساط كسطلية متخضرة تحاول أن تحفر بئر الحياة بإبرة السوء.. سموت وسيتني طفل يخطئ للماء طعماً ولوناً ورائحة ويأمره أن بلل أحلام الحالمين ولا تلبسها.. يا الهي.. ما أقوى عزيمتك أيتها البت! ما أنت تصل إلى نهاية البساط وتلاص التراب.. ميم بوم بوموم.. ما هذا الضخان الكثيف الذي ملا للكان؟!.. يا الهي.. ما أنت حي من جديد.. يا لقوة التراب.. ما أنت تقهقه بملء شديك.. لم أكن أظن أن لك مثل هذه الضحكة الرنات.

- أما علمت أن القرب يبطل مفعول الزئبق أيها الحق؟

- لا لم أكن أعلم.. أنا أنت حقاً.. ما أنت تتقدم إلى تسبك أخافك الطويلة.. ما أنت تطبق على رقبتني ككتلة يدي.. ما أنت ترفعي عالياً وتطبعني أرضاً.. يا الهي.. أنت الآن عملاق ضخم وأنا لا شيء.. قل لي يا ندنان: لانا أراك الآن كبيراً ولا أراني؟

- لا.. لا.. أصبحت دودة.

- لا.. لا.. أصبحت عاكب بارع عزيز لبيك أن تحواني أي شيء.. كحرف غير الدودة.

- بل إن تكون إلا دودة رخوة لا حول لها ولا قوة ولا ذاكرة.

- لا.. لا.. لا.. أنا كنت دودة.. أصبحت دودة.. أصبحت دودة.

قللت زوجتي وهي تصرختني في حضنها بينما هي تبسمل وتحول: دأعرف أنك لست دودة يا حبيبي.. هده.. من روعك.. يبدو أنك لم تسلم الله قبل أن تنام.. ولا أدري لماذا شعرت وهي تلقني على الحلف الأبيض بأن رأسي أصبح فئاراً ولم يعد يقر لي شيء إلا فلاناً.

دوران

سأولت أتكلم ذلك الدوران الذي انتابني فنيما لمجد غافلتني وتوقفت عند حدود القلقت فقط ولكن ببطء وأنا ما نظرت إلى الأعلى أو إلى الأسفل وقعت بنفسها على ذلك الفتنة توقفت أيضا عن مد رجليتي لأي جهة.

لكني تفتت أنا تقعر الأشياء وما الدوران يعاونني شيئا فشيئا وأكاد أستجيب له، كنت فيها سبق الدور حول الأشياء وأصنع لها في خيالي ما أريد سواء كنت نباتا أو قافلا سائرا أو جالسا متكئا أو صامتا.

أرى الأشياء وأحدها الدور حولها ولا أضعف فيها أريه في حدود دوراني.

الآن وبعد هذا العصر الطويل جرت أدور حول نفسي فقط ولكن دون نتيجة أنا تكلمت ردت ما قلت دون كل وأنا ما قرأت أو كتبت أعدت ما قلته خذات المرات دون أن أدري في لحظات مختلفة بين دوران وآخر استعيد انتامي وأعرف أنني أكرر نفسي ولكني وقيل أن أجد الحل لأنني نفسي من هذا الدوران إلى الأبد، أبدا بالدوران حول نفسي مرة أخرى.

قد تعتقدون أن ما أعانيه في هذه الحالة شيء سعي، لكن بالكس من ذلك لأن دوراني حول الأشياء ثم حول نفسي حاليا يجعلني في عيب بل كم في كل دقيقة وسأشرح لكم ما أراه بالخط.

عندما تبدأ الحالة فيدانيها لا تكون ليا واحدة أو متسوية بسرعة مثلا أكون وأنا أتكلم نفسي أو مبددا على فتراتي أو منتظرا للآكل أو جالسا أكتب أن أقرأ أو أتكلم مع الآخرين. لكن المهم هو الكيفية طولا فقد أتكلت عليكم بالشرح في أي حالة من هذه الحالات لا بد لي أن أبدأ بداية بزمان جلتي وأحسني عني ولا بد من الشعور بالفتيان في كل الحالات.

١ - أراني في عترة كبيرة لا أدري من أين يلبثها الصوب، لكن كلما القربت ودارت نحو الإمام تزداد الطريق طولاً وعلى طول هذه الطريق تبدو الطيور وهي تطير من كل الاتجاهات وأظن أسير وأسير ولا تنتهي الطريق ولا تتوقف الطيور عن الطيران.

٢ - أراني في جود السند - لا أدري إن كنت غاضبا أو ظائرا أليس أنني ما بين السماء والأرض ولا أراها حواءة بل كأنه الليل لا نجوم ما ساء صو - قلل في العلي لا أبحث عن شيء، وكأنني شيء من لا شيء.

بواسطة من الدير

٣ - أراهم كثيرا عندما يأتي هذا الصوب الذي أنا فيه في عربة نائية كل سكانها مرأة لا ياكلون ولا يشربون ولا يفعلون أي شيء مما تفعله سائرا لنتم بملهم صابح، في النهار ميلها ضاحكة.

مازلت أتكلم ذلك الدوران الذي انتابني فنيما لمجد غافلتني وتوقفت عند حدود (هذه لحظة مختصة أعتر لكم عن تكرار نفسي للدوراني الدوران).

البحر الزجاجي

على غصاتي - البحر جالس يتكلم فزاده ويثقه ألامه وأخلامه، وبينما كان يحكي الماء يصل إلى رجليه يغسلها ويصاها ناهيا وأياها جاءت فكرة لهذا البحر وجزه.

لماذا لا أبني بصرا زجاجيا مكونا من أربعة حيطان، عندما يأتي الماء تفتح الحائط الأمامي المواجه للبحر فيتدخل الماء بما فيه من أسماك وعندما ينتهي المزنطق هذا الحائط ومعدا أو اليك عني يعبر، يصرى الزجاجي وبدلا من جعل البحر إلى الأعماق السرى ما فيه يكمل أن لقدرة وقته عابدة أو تجلس أو تستلقي على ظهورها تفرق العيون من الأعلى إلى الأسفل وهي متفحة أو تغم.

وقد صرعة فتوحا لهذه الفكرة وأخذ يروج ويحيي، حاكها راسه مرة ومرة يضع أصبعه على لسان ثم تعدد على الزل والفار جلا فوق رجله أنه علم جميل، بل فكرة يجب تحقيقها ولكن... كيف؟ هكذا قال.

كان الليل قد بدأ بإسبال ستاره وزابت الأمواج تلاطما واشتدت حركة المد والجزر حدث كان الماء يصل إلى صدره دون أن يحدث فيه أية رعدة لأنه كان غارقا في تفكيره سارح الذهن في كيفية صنع البحر الزجاجي.

زاد المد تكدسا حتى غشى رأسه وزاد البحر - ولكنه عندما كان يحس بالأسباب رويلا يقول بذهن حالم.

«كنا سيفطي بعري رأسي وسأستريح فيه كثيرا وأصاغر نائمة في الأسفل - كان البحر يحس إلى البحر - وعندما أحس أنني لا أستطيع الاستمرار في السباحة أفتح النافذة وأخرج، عندما فتح عينيه لم يستطع أن يميز أين هو فقد كان الليل وكان البحر يتموجاته»

صلاح عبد اللطيف *

من رجع الغيب، ظهر منطاد أصفر، على بعد، كخفيض ضائع في خلاء الجية الغريبة من السماء، طحنت رياح البحر النومة تاجيتيه، فارفع مشل رمح بين معابر الضوء، لتدابع أسبجه الخلفية جرات من مراتب الهواء البارد كالزبدية في رقتها، مصيتي خيوط من حزمة شمس قلقة، كانت تتأفك التيوم وهي تحجبها عن الأرض بأجنحتها الضارية. إنزلت الأسواج على حبيبات الرمل الطرية، ثم لمست قدمي بذراعيها الياردين، فخلخلت وأهزت كتلي، أخرجت ناظوري من حقيبتني المعلقة على كتفي لارى شبح المنطاد الذي اصمحت تحت كد التيوم بحجم بقعة. دورت عدسات الناظور فانتقد المنطاد لحيال العدستين اللتين سميته قريبا، فبدأ كما لو كان فوق أنفي.

في داخل المنطاد، رايت رجلا واقفا وقربه آخر جلس على كرسي فضي ذي عجلتين مضاميتين، من النوع الذي يجوب به القمعدون الأرض بعد أن تعجز أقامهم عن توجيه بوصلات أجسادهم، كان الرجل للمقد نازل الوجه، مهترء الجلد وقد علاه طيف جلدي قزمي اللون، ودين جفنه لبحمار ضخمه، فبدأ كأنه طحن بأخفاف اللفلل الأحمر، دورت العدسات كأنه يفعل صياد يطارد طليبا رشيق الفتر، فبان الرجل للمقد محببا شارباً كأنه يصغي إلى أصوات لا يسمعه غيره. أخلط من سمك كثير، كانت تسمح طولا وعرضا في حوض لدن داخل قارب صغير، كان يسابق لأب الأمواج في صفيرها الثاقب كثر باب خشبي، اسمك بحرية مفلطحة، طرية السطح، حامت فوقها خمسة نوراس، تجارات بأصواتها للناعورة فوق رأس الرجل للجالس وسط القارب، كانت النوراس تملو أشبارا فوق حوض الأسماك مدعومة بفتار من حروف مبهمة، هو هواها المعقود على واحدة من الأسماك أو حفنة من السردين.

كان الروف في المنطاد، الذي شابع طرقات الموج على مصدر القارب قصير القائمة مقلوب الشعر غليظ الحاجبين، ينقني في حركاته الهالدة إلى الصيادين الذين لم يروضوا حياتهم خارج مشهد القارب الصياد ربح ترشد البحر التائه إلى أحلامه الدبعية والبحر محاذ فخره حبيما يعتك برأسه الصداح جلست على صخرة ذات حروز مانتة، بعد أن مهر التيف بخضمة على قدمي روضت العدستين من جديد لكي لا يملت المشهد من عيني، هذا المنطاد أكثر قربا إلى الشاطئ، مما كان عليه، كان الهواء الخفيف من تحوير تتمايز فوق وجهي، فازدادت شيث الأيام العابرة حولي لتسند أسيانها إلى لوح ذي ركائز منيشة، أمام أعمة عيني التي هربت إلى هذا المكان بعيدا عن أفواه تلك الأيام الجحيمية للترصبة بها.

يو قاسم بن العراق يقيم في المغرب.

بنت إلى هذا الجزء الدافئ كريغ الصباح، من جزيرة لايلاما الكثرية، بعد أن تدبرت شهورا طويلة على الانتحار. تدربت بقسوة بالغة كما يتدرب الجندي في شهوره الأولى، بل إنني حرمت نفسي لثلاثة شهور من استراحة تشطرن أيام التدرب، كذلك التي تسمى إجازة في الجيش، لكي أبقي محمود التشيت يدهي الذي لم أدر ربح المصاحبة مع الحياة تسمه.

حاصرت نفسي، المولة بالانحدار إلى أفواثها، مضيقا عليها اختياراتها، فأنا أعرف بحسب خبرتي مع نفسي، بأنني لا تتطلع عن المراوغة، حتى تقفني حزمي على ما نسويت عليه. غدت حياتي في تلك الشهور الثلاثة، لا تتسع لأحتمال كما عودتها دافعا. أصبح الهدف محصورا كما يحصر الصياد قنصته، وبين واحدة، خلف زجاج يندفقه، قبل أن يطلق الرصاصة التي تهبط بالحيوان من مجرة الحيلة إلى مجرة الموت. كنت اتسل بصفص الحيلة، حين تمد عنقها بين فينة وأخرى، مثل طفل يراوغ قبل النوم، لتتمتع امرأري على مقاومة اغراماتها.

في ذلك الأفق الصاري، الذي خضعت روحي لريبه وضوته، جئت لانتحر، بعد ثلاثة شهور، من عمل مكين على توثيق ملائقي بحياتي القائمة خارج جدران الحياة. كنت أتخيل نفسي بعد الموت، طائرا يرتب عشه في سفق طيني، قرب خربة في رفاق ضيق، قاسم بين دفتين من البيوت التي تشكها الفيضانات أو الأوبئة بين بوصة زمينة وأخرى، ما من أحد، أنشاء حياتي، سكب حجر هذا العلم على لوحة خيالي، حتى تصورت مرارا التي سطوت على هذا الجلم من أحد الأفلام التي خلعت أبواب علفي.

زهمير هو قرار الموت، لكنه بعد عندما تتهاوى أعمدة الحياة لرجل نهم في حبها، مسرف في أمه بالتمتع بجمالها ول طاقا له، في عين الوقت، على الانتحار مع غمره، كانت في سبيل وحيث لأغلق أبوابي كي لا أسمع ربح الصياد وهي تدق على بعنف أثناء تاملاتي الخاصة. فبدأ أنا كانت تتشكن من شريب قصاصة من تحت الباب، أسلمها فأجد عليها جملة من نوع «لو تد غدا ثوبا بيض الأسود للثوب الأسود عذني لا يفضي إلا انقلاب الحجر على ظهوره أو يتعير متسائما الانتقال من الظاهر إلى الباطن، من ظاهرا السطو ال باطنه. ولانني لم أكن في حياتي من الصابرين على المكاره، فقد زاد محار رضي لثلك الاسرامات طولا وعرضا. قلت في تلك الليلة التي شأغت فيها وسائل حواري مع الحياة «حسنا، سأرحل، لكنني أحسست رغب اندماحي السهل مع قرار، أن عساري مع فواصل عظامي ومثاني وأصابي وكثفي وكل عضو في جسدي قد تقوض، أحسست أنني تهدمت في فراغ كسباط الضوء اللرائق في مجرى نور ضوئي. تسلمت فصول الكايوس مفتحة ظهورها فيضنا منهم لم يكثر بالأرض وساكنتها دفع حصصها لولا، ثم بشرشرة خفيفة هي قم الماء قبل أن ينفتح، وبعد ذلك فحنت أفوانات الله أشداقها فلفعت أنفاس روحي بنشيد الذي يصفر لحن لفتر، صغرت ضاحكا وأنا ألقد لدن الموت، فيما كانت يدي تتوسلن الجندلين أن يوصل لآخرهما إلى حزام الله، تفرج وجهي بوجه ذهبي رشيق، هو تلك القوة الشيطانية التي أخرجتني من طلمة ذلك المكان، وسرت رمي بعيدا عن زمجرة اللاماس التي وضعت قلبي بقضها السري.

أتيت الانتحار بفوطا في حمالي، كأنني على موعد مع شخص سيني، كان الوقت ظهرا، في تلك الجزيرة التي تشبه سلة من الزهور وسط المحيط، بدت الأرض مقسوة بحبيات مكررة من لظفر، إنشاخت بقاياها فوق البساط قرملي الذي رسمت قدامي عليه كاشفا لظهور الزرور. خدر يشبه الفيضات سرق وجودي، فتنسقت بعق مستقيضا نغفات الهواء ال داخل رثتي.

سطح المنطاد مقربا مني، فاحسها إلى الجبال المقعد لثة دون الاستساعة بالناظور، ورته بعيني، فبدأ ليصعد إلى تيجال ومطه وجمده حفنة من الكولون، لجلسي منظره، وأجلستني أكثر انه يشبه شخصما عرضة في حياتي أعتد الفكرة عن عيني، فلا يمكن للمعادن أن تكون وقعة إلى هذه الدرجة، حتى جمعني، أنا الذي بنت إلى هذه الجزيرة لانهي حياتي، بـرجل أعرفه يوشك أن يفادر كريمة إلى الفتر، صرفت بصري عنه إلى الصياد الذي كان يدور ما يليه

عليه القعد ، في دفتر ذي غلاف جلدي بني . كأنه من النوع الذي تدون فيه الوصايا الأخيرة . حاولت قياس نوع حديثها بعيني ، بعد أن جالس الصياد على مصطبة الخطاط والصمغ البقتر على فخذة ، كانت فخذة مثل أفضال الجوارزين وهي نكاد نتعمر من النخعة

خوصوتي مع حياتي قادتني إلى هذه الجزيرة ، فانا كنت أريد الانتحار قبل أكثر من شهرين علما ، لكنني خفت بالشمع الأحمر ، كل مرة على قرارتي بعد حادث يبدو أنني كنت أشتاق إلى أعاقتي . ففي المرة الأولى ، وكنت فيها في مطلع العشرين ، اتهمت التجهيزات الضرورية لانتحاري بعد أن اشتريت فتية من خل الصنوبر ، وهو سائل كان الحجامون عندها يعطون ثلاث قطرات منه لن يعضدهم بعد ، أن يشكون بأصاليه بمرض يصومونه الحسنة ، والحسنة مرض غريب يشيط القلب فيحصره ، ويقول الحجامون أن دمة تمتنع عن الخروج فيفضل في مكانها أوعاها ، حتى تنزلق في يوم إلى داخل الجسم . فتتقب القلب دون أن تكشف عن أسرارها طوال تلك الأعوام لعين أخرى غير عين الضحية . ويصعب علوم الحجامين ، فمن ثلاث قطرات من خل الصنوبر ، كافيته لتفتيت كل الدمة ، لذلك اشتريت تلك الفتية بأمل أن أقت بعد أن أشرب ما فيها كاملا ، ودعوي وتقلي .

أنهيت في ذلك اليوم الصيفي استعدائاتي ، بعد أن ودعت أهلي وأصدقائي ، دون أن أعلمهم بديكون إلى أين سيحدثرج جسدي . في النطق المظلم على غنية الموت ، سمعت صوت أمي يناديني ، جميل ، جميل ، تحال يا جميل انظر حصوصك في التفتان ، تخرجت تلك الكلمات غريبة قرب أنفي ، فمن لا يتكاد يغمى عليه فرحا أو ذهولا ، حينما يرى صورة في التفتان وهو جالس في عرقته . خرجت إلى مكان الصوت فاستقبلتني أمي قائلة : مخدعتني عينايا لي ولدي ، كان صورة منك ، العينان والشعر والشم ، حتى أن صوته يوزع بمن حوله كان من صوته تكاما من شزع بيننا في البيت . هيا ، في المرة القادمة ستكون أنت كما أراك الآن في صمن التفتان . نظرت إليها وهي تضحك البهجة تحت استنابها ، ثم قلت لنفسي موسيقيا : ربما سيحصل ما قالته . كانت تحدث بين بيتين صام ، كأنها تتبادل إشارات مع من يبده الأمر ، سيما وأنا من المؤمنين بمذهب الإشارات . طوي تلك المحاولة كما كانت أمي تلوي سجادة صلاتها ، متعلقا بوعدها الذي تتبعته ثلاثا أعوام كما ينتطق قطارة

قضيت الأعوام الثلاثة اللاحقة منتظرا وعد أمي كما أملي بقتت بعد أن رأيت في التفتان من هم أقل شهرة مني ، عراة عاد صلتهم حينما كنت أسمع مديحا يشر . بين فترة وأخرى ، أن مفاجآت ستصالح أمامها كل المعاهد القديمة هي في طور النسخ . ضاق جرحي أكثر بعد أن جئت ملانا ، رفرف ماحمض على وجهي ، على معاشرة امرأة وجدتها يوما قربي دون أن أعرف الطريقة التي وصلت بها إلى . أصبحت تلك المرأة في غضون شهرين زوجة لي . فظننت أن الانتحار قد دخل إلى محفوظات التاريخ . استرسلت في تدبير محبة تلك المرأة ، فلم أعثر عليها . كنت أظن بعض الكلمات . بين فترة وأخرى ، فأرى تلك المرأة سعيدة كما فعلت لئلا عن اليابسة . طليت مني في الأيام التالية أن أعيد على مسامحي نفس الكلمات كي تتعلم حركات حياتها . كن آخرتي بمعجزة الحب . لكن تلك الكلمات مرت على ذهني خافقة مثل نقيق خضف في ليل ينتفض هوا غاية .

اعتادت في العام الأول أن مفضي الحياتي ، وربما أشققت على ، غير أنها في يوم من العام الثاني ، وأهنته كان يوما سافحا . جمعت بعض حاجياتها الضرورية ، في حقيبة بلون الرمل ، وضمت دون أن أراها بعد ذلك . عاد الياكس ينسفر مدارج روجي ثانية ، بعد خسارتي بصورة مفاجئة لراياطي العاطفي ، الذي نفع في قلبي ، استنبت غيبوبة دافئة أليعت عن خيالي تلك اللية التي شطرت حياتي دائما إلى نصفين . تأسبت أول الأمر على سقوطي في الخفرة من جديد ، لكن ألي زارني في منامي يتوب أسود يشبه ثوب من قسروكوش ، وهو يعرف أنني لأجد زيارة غريب لي في منامي ، يتعبد مني ، يتعبد مني وهو جالس على منصة من خشب البحر عنك هدتي له ، إنها بركة من الرب أن تهجر تلك المرأة . أفسدت أن عظامي تطلق فوق السريس ، المصنوع من خشب الزان ، ذي

المسند الأربعة التي تجعته يبدو مثل قطرة زيت تتعدد فوق الماء . ثلاث ورقا كانت رسالة الوباء التي تركتها زوجتي على طاولتي ، صرقت بصري عنها أول الأمر ، غير أنني بعد لأفراها بعد اليوم الرابع من حروجهما كانت تشتم في رسالتها ، المتقوعة بأشياء غامضة ، مريض حياتي يدينني وسدمني ، زاعمة أنني لا أليق برمض من موش عينيها ، ثم زادت انفلاتا في الورقة الثالثة ففترت لثمتي لسانها الذي كان تعرف أنه يولاني ، كتبت ثلاثة ، فاشتمل نفدت من أوهامها قبل فوات الأوان ، أنهب إلى طبيب نفسياتي يعلمك ألون الحب لتنتفا بها روح القارصة .

عثر على طبيب نفسياتي بالمسدة ، بعد أن لفقت نظري لوني غارقة في سخام أسود ، على مدخل عمارة صغيرة ، فأتحت بهومي فطلب مني وهو ينظر إلى سقف حجرته أن أتمد على سرير فيني اللون شاخمت مفاصله وشرايينه ، حتى تصورت أنه يستقوص عندما أنثر جسدي فوقه . اقترب مني متقرسا في وجهي بعيني المرتبكين للتفتيت بنظارة أطارها من الصفيح الذهبي المتهري ، كان حلق الخمارين ، كالتجعية ، مرور راحة يده فوقها كما يفعل الصيغ ، البيستي . حركاته ثوب ارتباك أخل بإتسراحي وعرق لشدة ما رثيت في قلبي لسرده عيني . أخرج دفرا صغيرا من ملأته البيضاء ، وأخذ يدون على بقلم ذي نصل بدا كقصيب يخرج من مخدعه ، بعض الكلمات . كان لسانه ينساب إلى أنف تدويه من روايا المعين . فلما لي كالمبي تد من من يد وشعر في أطلس عاتت على خط طول مدفون في أفق ضائع . فرجعت روحي وشعرت أن الرجل سيهوسني بيل أنني ساكنون مثل سيزيف أدفع صخرة لمساء إلى العال الجبال لتعود قبلي إلى رساله . جنب يدي إلى الأعلى وتركتها تفسط فوق صدرتي ، وما يك ، ألا تستطيع السيطرة على يدك؟ قال لي وهو يمسح جبينه بكفه . وأنا لذلك هناك قلت له وأنا أنرك عيني العاقبتين من حزمة صوره ، فاشتغما بعد أن انصرف إلى جهة اليمين .

كُنْتُ في الخامسة والعشرين من عمري ، حين رجعت عن طريقه ثانية للاختار عثر أكثر على طريقه في إحدى الجبال ، في برديد قفراها ، حيث وصلهم فاد القراء معاناة بعد فقدان أخيه الذي انتصر بعد أن لف سلكا كهرويا مكشوطا حول عنقه . فوجئت بالطريقة التي شحلت ساكني خيالي ، وسلخت هواسي التي جفت حلق في تلك الأيام مقفوعة بصوتها الأثوي بفشل الحولة . فنافست مع أهلي وأصدقائي ، زمرجت في الليلة الأخيرة قبل الانتحار في الحانة . رجاجة ، فنفض أحد الزبائن وكاد يشتم رأسي لولا تدخل صاحب الحانة ، هرع إلى رولان . نزلت من عظامي رائحة كبرية تنفصتها بديري ، وهما يصملاني إلى خارج الحانة أصعب السلك الكهرواني المكشوط في يدي اليمى . لم يبق إلا أن اصعق على زر الور . من الهانص في عرونة الاستقبال وسمعت أغنيتي ترد قائلة : أنه يتحدر . انجرت كما يحصل لفنية عار . أرعدت وأرعدت ثم دعت السلك بعيدا متجها إلى أخمي . شتمت كل ما يعت لها بعمل ، ولمحت غيظي يشتمها على مفاسها لا يفهمها . عرله ، أختلكت عيني ردت على بصوت ناعم ، ليس لي ذنبه ، عثرت على وصيكت فوق هذه الطارلة .

حملت حقيبتني وعادرت مدينتي بعد تلك المحاولة . طبت أمي بصوت من مكان البشر والياكس يصوت من زماره في الزرين القروي كالريم في الزاني . ليثني لم أقفل ، على لي الجملة التي يترادف بعد مسيرة قصيرة خارج دارنا . أفسدت . كسبت الحياة وخسرت روحي . غادرتي غشبي الساخن فأصمبت زينا لا أصرح حينما أرى نفاظا . مرحا أشتغل من الضحك حينما ألق على مشهد نادر ، كما كانت تغل أمي . يتسفر قلبي حينما أرى باشا يوجه حوض صمت العالم المحيوك ، وتماضيت ببطء من رسالتي المقدسة في إعادة تشذيب الكائنات ببعضي اللائكي . حين لم يكن يعني أن تقف الأرض آلاف البشر في عملية التشذيب تلك ، ما دمت فاضمين إرتداء الجذع مثل ثيابي .

هبط على حياتي . بعد ذلك اليوم الذي قضيتها خارج دارنا . رحاء مثل ثلج يسقط فوق قمة جبل ، دفقات بذلك الرخاء رغم مردونه . واتدعت زينة أطرد لها لوحة أبيامي الماضية ، التي لم تكف عن مهابستي في طلام سومي . بين فترة

وأخري فكنت أشعل في جوفها نارا لتبديها سجب الدخان عن ناظري.

انصرفت إلى تدبير مشروع خاص بي، مفهني سميت بيضة الشيطان أطلق الاسم على القلبي أول الأمر على حامل العزل، فإذا به اسم يخلط عقول الكثيرين. كان الإنجليز ينادون في استنباط العلاني المحتجبة إلى كنت أرى إليها من تلك التسمية، فيما كنت أحس على مقعدتي أيقظة بصمت حيث لم يتجاوز خيالي أكثر ما تفتت كلمتان بسبيلتان: بيضة وشيطان. استنقصر البعض خياله لتخفيف مقاصدي، وأصبح بعضهم يسألني أسئلة دارت في حلقة مظلمة، لم أقمها رغم كل مصاصيح الانارة التي استعنت بها. كانوا يروضون ما لا يصح ترويضه ليلساق جدار الكتلتين، خامسا بألفه عاصفة مثل رشة عين، بألم اللخلال على منحنى العنق.

لم ألتفت كثيرا إلى ثؤثرتهم، استعصت عما يلكونه في رؤوسهم بما أمكته في جببي. كنت أهشم دوي الأصوات الصارخة في جوي، المصرة، في حق كل جهة رأسي ما يحتاج صاحب مقعني من ذلك النوع، بالضغط على زناد البذخ، قتها تلك الأصوات، بعد جلجلة ذات شعاب لا تحصى، في السنة الثالثة من عمر القلبي، تزوجت من شقراء أدمعت عيون رجال، كانوا يقفون أحشاء القرباب الذي تلبس عليه، فيقولون راجعين إلى بيوتهم ليعرضوه في سدة الشقاء المنظر. صالوا ليعيدوها تحت بصري، حينما كانت تأتي كل يوم إلى مشايخي، غير أنها كانت تمشط شعرها الأشقر، غير عابثة بهم، ناظرة إلى يبرق عينيها السرراوين السخيفين، حائرة قميمصها من الأمام فوق السرة، كأنها أرادت أن تطلق أساعي شواتني من مخادعها.

كانت تلك المرأة في السنوات التي قضيتها معا، مثل قطرات زيت صبت على أنابيب متهتة، اتسع قلبها لعدالاتي الصاخبة مثل ضربات مفرقة على حجر، محاولة استماتتي، مكما تستعمل الأمواج صفور البحر. غير أنني كنت مشغولا باستزاع طاعتها، ولم أصراف تفكيري عن الأمر رغم دعواتي القويضة بالانشغال بأمر أنفع، في الصايغة، من صياح كل يوم، كانت تمططي دراجتها النارية، غير أبهة بألوانها، أو لظفر، أو نفايات التراكمة في طرقيها، لتصل إلى مكان عليها، حينما كانت تعود فإن خديها كانا يبدوان، عن يمين وضمان حمراوين ملون، ليعن مداعبة الربيع لهم.

الكثرة، هكذا أسميتها بفعل بذخ الدم في رواق وجهها، كانت تعمل في الجهة القديمة من المدينة في مكتب للنقل يقسم البضائع الطازجة المتدفقة من الميناء الشمالي إلى الأغصان المتشابكة طول البلاد وعرضها. وكانت قاضيتها العلاقات النفضية إلى ضفتين، واحدة شهرانية تكفلت بإفراغ جوفي للمعم يتأتان أومي، والأخرى بالفت في دعرها مما يورثه الموت على مجراته الأرضية، كانت تسألني وهي تصف سعادتها إلى مراتب وببيت، أنظر، ألا ترى أننا مشغولون إلى قدرنا بخيوط نقاشة، لاسنا مثل فضلات الأسماك نترلق إلى جحيمنا بخفة طيران شعرة.

ذاك الشعاع من حزمة اللعب الرقيق الذي وضعته من شديدا، كان كائن لم أسمع به في قبل، لم أتعود مثل سحب الحنان القافضة ذلك، أنه كان قوطلي كانت عورا مدعورا من صرحات أبي الطيلة إلى مشاكسات أخي الحسن أمي لا أذكر أنني استرحت في أحضان أبي، كما كنت أشاهد باقي الأطفال، كنا من نسل يولد مراتب النظرات مما حوله، بأحسا بأصابعه الصغيرة عن ذي أو صدر يركن إليه، فنكون التنبؤ من صيد في الظلام، ألا يتعود الرضيع ويعرض للحملة على بلاغة الترحيح والشم التي يوقدها الأب مثل الشواء في قضبان أذني أمه.

هكذا كنت ضائعا وسط موجرات الحب التي وضعتني الكثرة داخلها، بل كنت غاضيا ومطرقا في أحيان كثيرة، وهي تهاندي إلى جواربي، فتناقص مستغفرا وأضاع منكفأة، في تجيب بنفسها على سؤالها بعد أن يعرض الصمت على وجهي، ما أضمتك لن يعود، تدرب على أن تبدأ من جديد، كنت أهرب من تلك الحوارات الجادة إلى غيبوبة الأرقام في مجاهل الحنين، حتى أنني صرت أتنقص ثورات أحاسيني كجرح مشغول بالأفهام، كنت أعرف، من ناحية، أنني لم أعد

أتحمل تلك الأرض التي يتداس على تخومها أنصاف من البشر، لا يلدت الفالت سهم من منبجة أريد من كان في صفوه بالأسر ومن ناحية ثانية، لم تناسب البلاد الحديثة أطوارها وروح قلبي وسواد عيني، فقد كنت أفرز ذلي مثل الكتب شاكرا كل إيماء، ثم ارتقي متددا على الأرض طارفا بعينين مضطبتين إلى من يتاملني، متصفدا فرجة قلبي بما ينظره مني الساتر البدر، مع أي سرعان ما أجد نفسي وحيدا من جديد بعد أن ينصرفوا دون إشارة عابرة، فأطأ طيهم راسي ماضيا إلى ما لا يعلم مريب.

لم أبع لصديقي كما كان مدفونا في قاع وحي، تظافرت بالانشغال بمقاهي، لكي لا تتراحم مساهماتنا التي كانت تنقذني على وجهي في أي وقت تريد، نساء كثيرات غيرها في القلبي وأنا الرجل الوحيد في الدفة الثابت هادئا على سحنة المكان، كنت أول من يدخل إلى تلك الخيمة، صيفا شتاء، ربيعا خريفا، وآخر من يخرج من أوتارها بأصابعه المستعرة التي تشم رائحة أضلاعه. كانت بعض العيون تتراحم مستغفلة بفضول بذور وجهي القادم من قارة مفرطة في أهوالها منذ أن ربطها إلى ذيل غبريت لا يكف عن دعه من رعيته التي تسع في نطاق أقداره، فيقبح، فيستطاع شرب خلائق الفارات الأخرى، من السهل إلى المصهر ومن المصهر إلى مدائن جوات تمارس تلك القارة

أسلاني على تلك الأرض، من الذين عربوا قبلي إليها، دخلوا ألقافا متوترة، ثلثت نظراتهم وقولهم وأصموا مسرعين في بطنهم الروحي، شرعين في تقليد النسخ المرة من أمامهم كل يوم، أسدياه في تنويه دهائيز قيمانهم الروحي، حتى يظن الجديد مثلي، أول إيماء، أن الأمواج السادة تتدافع على أبويهم، أحسنت أنهم، طيلة السنوات التي قضوها هناك، تزوجوا غيبوبة أنجبت لهم أولادا وأهراوات لمنعت صمتهم ذكارتهم الساعية، بين فترة وأخرى لأن تلتح لها شفا في سطح رؤوسهم

هكذا خففت من ألام من ألمي بأن أعزف أسراري لأسلاني على تلك الأرض، وأن أتحمت مع بعضهم ما يخفف على خربات القربة التي حكك أعضائي، فأحسست مرارا بسببها أن قربي من عجلة الموت، عاد الانتعاش ليسوس في رأسي، فاندفعت دون جدال طويل إلى مكتب صفر، طالبا من العاملة أن تغير راحة إلى جزيرة صامتة يستطيع الكائن أن يتنجر فيها بدهو يشفي أعضائي، أكدت لي العاملة بصوت قاتر خرج من فم صفر عالق بوجه لعبو المكان الذهبي لهذا الغرض هو جزيرة إلبالاه، وأدهشتني تأكيدها الخالي من التلقة، بل كل أسبوع سبع أكثر من ١٠ ذكركة لنساء ورجال، يطرون إلى هذه الجزيرة لنفس غرضك.

أقرب للنشاط أكثر، وأنا ألق فوق صخرة شاهقة في اللطحات الأخيرة من حياتي، حردت ناظري من غمد الأسود، وضعت فوق عيني قوالب النشاط على عديمتي، كنت بصري إلى الرجل القعد والصيد الفارق في تسجيل ما يعطيه عليه الرجل، لم استرحه في ميكس، وتفتت عيناك أنسام البحر الذي لأبى النشاط، كما تلاعب ما رضيعها بظنر إلى المقعد، بعد أن أضعف النشاط وأصبح على بعد أشرام سي، كان ينطلق إلى الأمواج وهي تشر أحسنها تحت النشاط تحرشت نظراته الخرساء بذاكرتي أكثر ما تحرشت الأمواج الناضفة عاليا بأقدامي فيما بعد انخرفت أكثر طفاها لحا في تحافيني عن أثره

خيل لي، بعد أن صفط رذاذك في عيني، أن الرجل القعد لنطلق بسايفه الرشيق في شوارع مدينة جوت، التي ولدت فيها، كان يرتدي ثيابا ملونة تتوقف العين عندها، وأضعا على رأسه قبة سوداء تتدل على حافات خصلت من الشعر، خلعتني تلك الصور أن أحبط على زناد ذاكرتي أكثر، غرابني من منتصف عشريني، يكدت زوار معرضه يتنهدون بهم شارحا لهم مخاطبات التماثيل وتوتريتها، فيما دارت عيناه الدافئتان تتحسنان في عطش انطباعات المصحفين وهم ينظرون آلات تصويرهم بين تماثيل وأخر.

أنا الآن في منتصف الثلاثين من عمري، والرجل القعد في منتصف الأربعين، ربما يحسب ميكال عيني، خلفنا عثرون عاسا تغير السماء كشرط من طيور

هاذية استبقثت تلك الأعوام كما لو أتتني خبرتها في مقامرة، توسع مخاريق فشمعت غيارا يهبط في ممرات صدري، غياراً أحمر يرتقي كالبساط كالبساط فوق رموش العين والحاجبين وشعر الرأس، الفيلار هو غسق جور الهالسة على موقد جمرى ذي فم يصير حبرياً وثيقاً، وهو يشوي البشر الموضوعين في أسياخ يمتق مودور على وسطه.

وصل الغدال إلى المكان الذي كنت أقف عنده، كانت الشمس تتوجع مثل أنثى على حافات رامي الصيد والرجل المقدس. تنفس الصيد عميقاً ثم استدار بجذعه الخشبي نصف دورة ليقبض على السيطرة على الكرسي ذي العجلتين. أطاعه القعد بل بارده اهتماماً بالوصول، ضاماً ساقيه المحتجبتين إلى بعضهما غائماً في كرسية. أوشك القعد أن يفتت، فغنيماً مضى في بحثهما عن تصنيف يهتف لهما بذكر ذلك الرجل، إليهم تلك اللحظة لانصرافه في مغيب طويل عنهما. بحر غامق صارم كتبت عنياي اسم ذلك الرجل. هذا الحد الذي تلبث به يشبه خطوط حجاب أو توعية

سقطت، تلك اللحظة آخر غويات الانحراح. إذ تضالمت قيمة نفسي عدي، فيما تسولت قيمة الوجود أو عدم انشغلت شراييني بالفتية البتلة بالوقود التي أشعلتها قدحة خيال. عاوت الصيد الهلابة، متلففا الكرسي من المنطاد إلى الساحل. حيث غطست إحدى شاربكة أثرها فوق لوحة الطير أنشبه الصيد إلى فضولي، فتقدمت على وجهه الأستلة مطوية في فمه وتحت عينيه. شعرت أنه يختار الكلمات المناسبة للاستفسار مني، طاردا غيبة آسي ضاق بها وجهه الصغير. فغصنا الكرسي بعيدا عن أنفاس الموج، قرب كومة من الأشلات تمايلت أوراقها الخضراء في ذلك العراء الرحيم، رفع الرجل المقدس وجهه وقال للصيد بنية وأهنة «هل وصلنا للهدف»، «نعم، نعم، رد عليه الصيد بصوت ذي مدارج وودعة.

لم أعرف عن أي مشفى سأل المقدس، استقرت من الصيد عما عناه، فقال لي بنحسنا من الناحية الأخرى من الجزيرة حيث لا يوجد مشفى لمل حالته، في الناحية هذه يوجد مشفى لا يخطئ كثيراً في صناعته، وخصوصاً في حالة ميترس منها كدهه. نقل القعد بصره النحيل على وجهي ثم قال للصيد «من هو هذا الرجل»، لم يبد اقتراضاً في قدح اقتراضنا، فقلت بالقول «لا أعرف، أنا ملك لا أعرف، استقرت نحر المقدس، وخاطبته من الزاوية التي انصرفت فيها الشمس داما من مدينت. ياخي.

ما من أحد يستطيع وصف صياغة المقدس لجمالتي، أحسنت أنه أراد أن يبعثر ليحضني، ذهل مغلي وفنائ من الود تدحرجت فوق وجهه، صدحت الزمان ملوحة برقع فوق أحفت تلك القروح القرمزية التي رفضت فوق وجهه كلال تلك جروح هواء من فمه كان يتفح بخان لثافته وهتف مستقراً «أنت من جور أياض»، تزييت بدوري بالشعاع المنيق من وجهه وشعرت أن ذلك المرضي أو الليت كما أقهمني الصيد، مازال نهما لحياة جديدة مع اصداقه طباع أو من نهما من ريجها وزلات تاريخها، أجبت بمرح صاحب، لم أعرف كيف أترق بلك القوة شبابيك روجي.

انخرط الصيد معنا في اخذود الفرح ذاته برقت عيناه وافترت شفتاه، فبان فمه المشوي بأسنان ذهبية في مقدمته. ضمني نحوه بطريقة جموعة، فشمعت رائحة أسماك بحرية مطبقة فسية أو حمراء اللون، تحسنت في سطور الأمواج لتنبثق بعد ذلك كقبس من مجسات البحر. بادلته وده بإيتساحه خرج دافئة من جدران وجهي، ثم تذكرت أنني ينبغي أن أستوضحه عن الطريقة التي تعرف بها على المقدس، فسألته «كيف تعرفت عليه»، نظر إلى بمقدار خفيف من الحزن، ثم قال «إنه يسكن في قريتنا منذ عامين، منذ أن يفس من ربح شغفيه، أعرضته مستوحضاً مع مالذا في يديكم تحديداً»، فذر وهو يبتلع في عيني، وكان يمايتنا في كل اجازة قبل أن يمرض، حتى أصبح واحداً منا، ثم ضرب بكفه على ساقه نافثاً هواء ساخناً من فمه ليوقف الغصة التي كانت تخنقه في المرة الأخيرة وصلنا وقد قمض المرض

عافيته، أصبح مثل عصص حاف لا تسمة اليد إلا ويتبعثر من أصابعه. تنفست حرن الصيد، الذي غرق بعد الانتهاء من جلسته في سعال يشق الصدر امهالت يدي، دون أن أنشبه بصرع خفيف على ظهره ليتوقف السعال. قاطعني قتالا، لا يعم، فالتفت لا يستغنى عن موسيقاه اليومية، ثم أنهى ال المطاط ساجداً من صدوق خشبي يبي دفتر ألف في قماش غسلي اللون، هذا دفتر أمانة عدي، إنه مكرت هذا الرجل الذي تراه أمامك، تناقلت عن الصيد بالنظر إلى المقدس الذي خفض رأسه مثل الأطفال حينما نغلق غلقة، تعاشيت أنفثاك أفكاره قبل الموت، حدثت فيه ثانية فككتك أنك آخر نظرة من عيني تتحرى ذلك المخلوق.

هائرا كان الكون من حولنا، رايت سقوط أفواج من الغيوم وسط البحر، فانفجرت أصوات في نواحي السماء الواطة، كانت مثل صرخات حرب هادرة في مدى الكون. لم يكثر الصيد تلك الأصوات، كان يرفع رأسه بين فترة وأخرى ليعلن الألق المنبعث من تلك الانفجارات، ثم ينظر في وجهي ضاحكاً سعيماً إلى تنبيهه إلى ما يجاور. فاطلقت كلمتي غاتية مثل تلك الأصوات مراثية البارود تنزل إلى قصيتي الهوائية، لا تريد أن تتحرى مصدر الصوت، لم ينظر ناحيتي، أحسسته أروغ من ثلبي، به يده إلى زيقه ليصيح فطرات العرق الدابة تمتع، ثم صمني بعينين كأنهما من زجاج تدوران على زئبق لحدث على مثل خنفساء، قتالا به غطاطة «أنت مثل النعامة تخفي رأسها حينما تنصر ما لا يأسدها. لا نووي أن تقصر لي كل هذا الغموض؟».

جر الصيد من لافقتة نقسا عميقاً، ثم قفل راجعاً إلى المنطاد ليأتي بي بدفتر من اثنتين وعشرين سنتيمتراً طولاً وخمسة سنتيمترات عرضاً، ذي غلاف كارتوني منبثق منبثق بثلاثة ألوان. الأحمر مركزها، والأزرق يابان الأبيض والأصفر والأزرق والآخر اندلقت من منتصف الدفتر أخاويد صعيبة هي بقايا فطرات من سواحل متوعدة أو بدغدة رغبة لشغني الدفتر «أسمع، قال لي الصيد بصوت يجرح من أوردته قلبه، هذا الدفتر هو كل ما بقي من هذا الرجل، أريد أن أطمئن إلى كل ما سيحفظ لك أراء، في هذا الدفتر كل ما ترع به لفه، أعني ما رأه وبخيره وأحبه وكبره، أريد لهذا الدفتر أن يقرأ على مسامع من يهتم بالمصنغات الناعمة، تستطيع أن تعدني؟».

كلمتي الصيد كما لو أنه كان يقرأ خطية، لعشفي بجملته اللبينة التي أقصعت عندي وفاء نادر، أصبحنا نسمي إليه في الأسواق فلا نجد، نعم نعم قلت له على عجلة متوعدة في صرامة، وحضنت الدفتر بين يدي كأنني أقتنبت قطعة من ثمار الجنة. دهم الصيد إلى يده، فأخذتها في حيرة، ثم وأصل بحر عامي بهدوي «إنه من حسن الناحية أضافك هذا المكان النشائي لتكتفل بهذه المنة النبيلة، أعطني يدك ليرتاح ضميري إلى الأبد، أعطني يدك، قلت له بتواضع متعمد ساستأق مع الزرع ليرى هذا الدفتر مسكته على رفوف كتب هي رغبة الإنسان أمام الموت.

هو الصيد راء موكاً محطتي الأخيرة، ثم نظرت إلى الرجل المقدس بعينين حريتين. بعدما تأكدت أنه فاب قوس من الموت أو أدنى رجعت أدراجي إلى فتدتي، بعد أن وصلت سيارة إسعاف نقلت المريض إلى المشفى المركزي في عاصمة الجزيرة غاب عن سمعي هدير الحادثة في الأيام التالية التي قضيتها في الجزيرة، رغم أنني كنت أنشب كل يوم إلى نفس المكان الذي التقيت فيه بالصيد والرجل المقدس.

تضال الدفتر في الأيام التالية، بل أجمكت الأمطار من يرفيتيها على خنقا الحريية بصورة لم يألهاها الناس من قبل. لذلك أصبح لي يتوفاً عن إقراض الكلاس في حانات الجزيرة المنتشرة في تجاويرها مثل غلمات العاكسة المبعثرة على مرتفعاتها. في اليوم التاسع بعد الحادثة، قرأت في صفحة الوفيات خيراً من موته، لم أكتف عن قراءة الخبر مرات، وخصوصاً القسم الذي وقته الصيد باسم سكان قريته وهو يرمون غريباً اسمه «دعما بدها».

وبمقارنة نسبة زيادة المشتركين في نوفمبر ١٩٩٧ وأكتوبر ١٩٩٨، فنرى من الجدول أن أكبر معدل زيادة في أعداد المشتركين في دول المغرب العربي، المغرب وتونس (٢١٦٪، ٢٨٦٪ على التوالي)، تلاهما كل من اليمن، الأردن ومصر (٢٣٨٪، ٢٣٣٪، ٢٢١٪ على التوالي)، بينما احتلت عُمان أعلى نسبة زيادة في دول مجلس التعاون الخليجي بنسبة ٢١٨٪، تلاها الامارات ١٩٢٪، بينما بلغت نسبة الزيادة في لبنان ١٨٣٪، أما أقل نسبة زيادة في أعداد المشتركين العرب، فالجدول يكشف أن قطر، والبحرين والكويت احتلت المواقع الأخيرة في زيادة أعداد المشتركين بالشبكة (١٣٥٪، ١٣٧٪ و ١٤٢٪ على التوالي).

ولمعرفة فئات المستخدمين وأعمارهم ومؤملاتهم العلمية أجرت مجلة «انترنت العالم العربي» دراسة مسحية لاستخدام الانترنت في العالم العربي، وكان الهدف من هذه الدراسة معرفة اتجاهات استخدام الانترنت في البلدان العربية. وكذلك لتوفير المعلومات حول مدى استخدام الشبكة، ومن هم مستخدموها، وما هي أعمارهم ومؤملاتهم العلمية؟ وقد أجريت الدراسة خلال الربع الثالث من عام ١٩٩٧ (٦).

وشارك في هذه الدراسة حوالي ٣٠٧ مشاركون يمثلون البلدان الآتية: الأردن ٤٩٪، البحرين ٥٩٪، الكويت ٦٨٪، قطر ٨١٪، عُمان ٩٨٪، الامارات ١٦٪، السعودية ١٢٢٪، مصر ٢١٥٪، وبلدان أخرى (لبنان، فلسطين، واليمن) ٥٩٪ (٦). وتمثل هذه العينة تقريبا مشتركا واحدا لكل ٢٥٠ مشترك، ومستخدما واحدا لكل ٧٠٠ مستخدم. على اعتبار أن عدد المشتركين في ذلك الوقت حوالي ٧٢ ألف مشترك وعدد المستخدمين ما يقارب ٢١٥٥٠٠ مستخدم عند إجراء الدراسة.

وتوصلت الدراسة إلى أن مستخدمي الانترنت في العالم العربي هم من فئة الشباب، حيث بلغ متوسط عمر المستخدمين المشاركين في الدراسة حوالي ٢٨ سنة، في الوقت الذي تراوحت أعمارهم بين ١٥ سنة كحد أدنى، ٥٥ سنة كحد أعلى. والجدول الآتي يوضح نسب أعمار المشاركين حسب فئاتهم العمرية:

توزيع المشتركين حسب الفئات العمرية

الفئة العمرية	١٥-٢٠	٢٠-٢٥	٢٥-٣٠	٣٠-٣٥	٣٥-٤٠	٤٠-٤٥	٤٥-٥٠	٥٠-٥٥	٥٥-٦٠
النسبة	٧,٢٠	٢٣,٧٠	٢٤,٢٠	١٧,٧٠	١٢,٢٠	٦,٩٠	٢,٠٠	٢,٠٠	٢,٠٠

المصدر: مجلة انترنت العالم العربي، عدد ٤، يناير ١٩٩٨، ص ٢٤.

ومن خلال الجدول أعلاه يتضح بأن أعمار أكثر من

٨٧٪ من المستخدمين العرب تقل عن ٤٠ سنة. وبالمقارنة مع الولايات المتحدة الأمريكية نجد أن المستخدمين العرب أكثر شباهيا، حيث تبلغ نسبة المستخدمين الأمريكيين الذين هم أقل من ٤٠ سنة ما يعادل ٥٥٪ من مستخدمي الانترنت (٥). وأظهرت الدراسة بأن خدمة الانترنت مازالت حakra على الرجال إلى حد ما، حيث كشفت بأن النساء تمثل ما بين ١٠٪ و ١٥٪ فقط من مستخدمي الانترنت في العالم العربي، بينما تمثل الإناث ٢٤٪ في الولايات المتحدة و ١٤٪ في أوروبا.

وأظهرت الدراسة أيضا أن مستخدمي الانترنت يمكنهم مستوى جيدا من التعليم. حيث إن ما يقارب ٦٠٪ منهم يحملون مؤهلات جامعية، و ١٩٪ يحملون الثانوية العامة، و فقط ٢٪ ممن يمتلكون شهادات الدبلوم. وتشير الدراسة إلى أن أكثر من ٥٤٪ لم يشتركوا في الانترنت إلا عام ١٩٩٧، بينما ٢١٪ اشتركوا عام ١٩٩٦، و ١٤٪ فقط عرفوا الانترنت قبل ١٩٩٦.

أما على المستوى المهني، فتشير الدراسة إلى أن ٢٦٪ من العينة ينتمون إلى مؤسسات التربية والتعليم، و ٢٠٪ يعملون في المؤسسات الحكومية، و ١١٪ في مؤسسات الكمبيوتر، و ٩٪ في التجارة والأعمال و ٩٪ في الصناعة والنقط والغاز، و ٥٪ يعملون في مؤسسات وشركات الانترنت، و ١٧٪ في مهنة أخرى. وأشارت الدراسة إلى أن المستخدم العربي يقضي ما يقارب ١٠٠ دقيقة كمعدل متوسط يوميا مع الانترنت. وأن أكثر أيام الأسبوع استخداما للانترنت هما الخميس والجمعة.

المتصفحات العربية على الشبكة

بدون شك أصبحت الشبكة العالمية والانترنت، تشغل حيزا كبيرا في الحياة الحديثة، وباعتقادي لم تلبث أن تسيطر على باقي نواحي الحياة في غضون السنوات القليلة القادمة. وكما أثرت سابقا، بأن أساس هذه التقنية هو اللغة الانجليزية، حيث تشير دراسات اليونسكو إلى أن ٨٠٪ من المعلومات في الشبكة العالمية هي باللغة الانجليزية (٦). ومن خلال الأرقام السابقة لم تمثل العربية حيزا كبيرا في هذه الشبكة. ويعد انتشار الشبكة على المستوى العالي وبالكثير من اللغات العالمية، سعي مصنعي الأجهزة ومنتجي البرامج إلى الأسواق العربية ولكن أصبحت اللغة العائق الكبير أو المشكلة الكبرى التي تواجههم، ومن هنا ظهر جهود التعريب في برامج الحاسب الآلي، حيث انحصرت معظم هذه الخدمات

التعريفية في وضع النص العربي على الشاشة ليفهم المستخدم العربي أن النظام تم ترتيبه بينما تظل الآلية كما هي تعامل اللغة العربية كما الانجليزية.

وتعتبر صخر من أكبر المؤسسات العربية التي عملت الكثير في سبيل تعريب عالم الاتصالات والحاسبات أو تعريب النظم العالية أو تصميم برامج ونظم عربية. وقد قام أخيراً الكثير من المؤسسات العالمية، التي تعمل في مجال الكمبيوتر وأنظمتها وبرامجها، على تعريب برامجها ونتاج برامج ومستعرضات عربية لمستخدمي الشبكة الدولية من العرب، ليتعاملوا مع النص العربي على الشبكة. ومن هذه المتصفحات: نسيج، سندباد، الإدريسي الباحث العربي، الدليل وغيرها.

وتعتبر شبكة المعلومات العربية «نسيج» الأولى من نوعها في العالم العربي حيث بدأت العمل في مارس ١٩٩٧^(٧)، وتقدم خدماتها باللغتين العربية والانجليزية، حسب رغبات المستخدم. وتوفر خدمات البريد الإلكتروني، مع تغطية اخبارية من وكالات الأنباء العالمية على مدى ٢٤ ساعة، والتخاطب عن بعد (teleconferencing) أو التخاطب الإلكتروني، والمنتدى الإلكتروني، والكثير من الخدمات وموارد المعلومات الأخرى.

أما «سندباد» فهو أول مستعرض عربي للانترنت يعتمد أساساً علمية وآليات سليمة لتعريب أشهر المستعرضات على الإطلاق (Navigator) «المتجول» من شبكة نسيكيب. ويعمل هذا المستعرض على توفير كل أدوات التحكم في الانترنت، والتعامل معها والتواصل مع البرامج الأخرى المتوافرة على شبكة نسيج العنكبوت العالمية. لكل مرئدي الشبكة من العرب، ويجمع «سندباد»: خدمات البريد الإلكتروني، والنشر على الانترنت، والتصنيف الجماعي والتخاطب، وتبادل المعلومات عبر الشبكة وعقد المؤتمرات الفيديوية. وكذلك التعريب الكامل والدعم المعتمد للحرف العربي. إمكانية استخدام قاموس عربي انجليزي وبالعكس. ومدقق إملائي لتصحيح الأخطاء^(٨).

ومع تنامي عدد الوثائق العربية على الشبكة الدولية برزت حاجة كبيرة لمحرك بحث عربي قادر على معالجة الكلمة العربية بكل أشكالها وصورها وأبعادها، وذلك لمطابقتها على الوثائق التي تحوي كلمات مرادفة أو متشابهة أو مشتقة أو تحمل نفس المعنى. فالإدريسي الباحث العربي، يعتبر الباحث الأول عن وثائق الانترنت

العربية. ويقوم بإيجاد كل النصوص التي تطابق نحن البحث أو تشبهه وكذلك جميع اشتقاقاتها مثل الأسماء والأفعال والجموع، وكذلك محال معربي ومدقق إملائي وقاموس (عربي/ انجليزي) ومفهرس آلي.

يتوسع شبكة الانترنت زاد ونما كم هائل من المعلومات على الشبكة يجعل من الصعب الاستفادة منها. وسعى الكثير من الشركات المتخصصة في مجال الحاسوب الى تطوير تقنيات البحث والفهرسة لتضمن استفادة سريعة وفعالة لمعلومات الشبكة. ومن هذه المواقع في الشبكة «ياهو» YAHOO، «إنفوسيك» Infoseek، وغيرها، حيث اعتمدت كل الشركات على البحث المختلط Hybrid. ويجمع هذا البحث بين انشاء فهراس دليلية وبين البحث بالنصوص في تصميم برنامج البحث والاسترجاع في الشبكة العالمية. وقد اعتمد «دليل»^(٩) صخر تقنية «ياهو» في تنمية البحث، وذلك من خلال توفير أدوات وآليات عربية تقوم بإنشاء دليل عربي يهتم بالمواقع العربية فقط ويعمل على ترتيبها وتبويبها من خلال أربع تقنيات هي: شجرة الموضوعات، التي تحتوي على أكثر من ١٤ عنواناً رئيسياً للموضوعات. وتنقسم الى ٥٦ موضوعاً تنفرع بدورها الى ما يزيد على ٤٠٠٠ موضوع قابلة للزيادة، أما القاريء الآلي فيعتمد عند زيارته للمواقع العربية بصورة آلية على هذا التقسيم. حيث يقوم بعمل قائمة للموضوعات وحفظها في قاعدة بيانات يستخدمها بصورة آلية في زيارة المواقع العربية على فترات مختلفة، وجمع وتحليل الصفحات تهيئاً لفهرستها. بينما يعمل المصنف على قاعدة بيانات تم إنشاؤها بواسطة «القاريء الآلي». حيث يعمل على تحديد فئة كل صفحة من الصفحات المحفوظة حسب رغبات المستخدم. ويستخدم مفهرس الكلمات الرئيسية، الذي يعمل على تحديد أهم الكلمات في كل صفحة مما يساعد على عملية التصنيف والتبويب. وأخيراً تتكامل وحدة البحث العربي مع تقنيات القاريء الآلي والمصنف والمفهرس للكلمات الرئيسية بصورة كاملة بحيث تتجمع نتائج البحث النهائية على أساس عناوين الموضوعات الرئيسية. ومن خلال ذلك يستطيع المستخدم اختيار البحث داخل موضوع معين أو داخل موقع معين حسب الرغبة. مما يؤدي الى تقسيم الموضوعات في الدليل. ويعتمد الدليل على الإدريسي الباحث العربي كأداة بحث نصوص عربية. مثل اعتماد ياهو YAHOO على التقنيستا Alta vista للبحث عن واسترجاع النصوص اللاتينية. لاستكمال مهامه.

المواقع العربية

ومع التوسعات والتطور الذي شهدته الشبكة، على المستوى العلمي، تطورت وتوسعت أيضاً شبكة الانترنت على المستوى العربي، وشهد عام ١٩٩٧ ولادة أعداد كبيرة من المواقع العربية. تتضاعف عدد المواقع المستخدمة للغة العربية عشر مرات (أي من ٣٥ موقعاً في بداية العام إلى ٣٥٠ موقعاً بحلول نهاية العام. ويقدر أعداد هذه المواقع ما بين ١٢٠٠ - ١٧٠٠ موقع بنهاية عام ١٩٩٨. ومن المتوقع أن تتجاوز أعداد هذه المواقع ٤٠٠٠ موقع بنهاية عام ١٩٩٩.

ومن خلال تحليل ودراسة المواقع العربية في الشبكة الدولية للمعلومات، يمكن القول أن معظم هذه المواقع مازال دون المتوسط. سواء كانت هذه المواقع تجارية، أو أكاديمية أو حكومية. ويمكن تلخيص أهم نتائج الدراسة التي أجرتها مجلة انترنت العالم العربي عن أهم المواقع العربية. وتوصلت الدراسة إلى الاستنتاجات الآتية (١٠):

- من ناحية التصميم والبناء، سيطرة النمط السردابي على الكثير من المواقع العربية. حيث يقود هذا النمط الزائر إلى اتجاه واحد، ولا يتيح له التشعب وسلوك مسارات فرعية بدون العودة إلى الموقع الرئيسي.

- تحولت معظم المواقع إلى متاهات إلكترونية، صعب الدخول إليها أو استخدامها نتيجة البناء وإعادة البناء المستمر، والذي نتج عن قصور التصميم، مما يجعلها دائماً قيد الانشاء على مستوى بنيتها الأساسية. مما يؤدي إلى تعطيل تادية هذه المواقع لواجباتها.

- غياب اللمسات الفنية للمخرجين والمصممين في هذه المواقع.

- إغفال استخدام وصلات التشعيب، في سياق نصوصها وموادها. مما يؤدي إلى خسارة العملية الديناميكية التي تتميز صفحات الويب.

ومع التوسعات التي شهدتها الشبكة في ١٩٩٧ في العالم العربي، توسعت أيضاً الخدمات التي تقدمها للمشتركين. حيث شهد عام ١٩٩٧ ظهور العديد من المراكز التعليمية العربية. وتعتبر جامعة العرب الالكترونية أول مركز تعليمي عربي عبر الانترنت عنوانه (www.arabuniversity.com) وزادت هذه المواقع خلال العام الحالي (١٩٩٨). ولكن من المستبعد أن تنتشر على نطاق واسع ما لم توفر هذه المراكز التعليمية شهادات جامعية. إلا أن الوضع الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع العربي

قد يشجع على انتشار التعليم المتوسط أو الجامعي عبر الانترنت. وهذا، باعتقادي يتوقف على الجامعات الالكترونية نفسها، وقوة برامجها وشهاداتها، وكذلك على المنافسة التي تقدمها الجامعات الالكترونية الغالبة من ناحية أخرى.

والغياب عن الشبكة لم يشمل الجامعات العربية، بل شمل أيضاً المدارس العربية في الوطن العربي. حيث مازالت الأمية في مجال الكمبيوتر والمعلومات سائدة في مدارسها التعليمية، عدا القليل من المدارس العربية التي بالفعل أدخلت الشبكة، وتنافس بالشكل الصحيح. وباعتقادي يرجع غياب المدارس العربية عن الشبكة إلى:

- عدم انتشار الكمبيوتر الشخصي في المدارس العربية. إلا أن بادرة الحكومة الكويتية، تبشر بالخير، حيث شهد عام ١٩٩٨ إدخال الحاسب الآلي إلى كل المدارس الاعداية في الكويت، وفي السلطنة تشير الدراسات إلى أنه تم إدخال الكمبيوتر إلى المدارس النموذجية والمختارة خلال العام الدراسي ٩٨ - ١٩٩٩ على أن يكتمل إدخال الحاسب الآلي إلى أغلبية مدارس السلطنة بحلول عام ٢٠٠٠ (١١).

- نقص الوعي بأهمية الكمبيوتر في رفع المستوى التعليمي، والذهني لطلاب المدارس.

- الخوف من الاستخدام الخاطيء من قبل الأطفال لهذه الشبكة.

- نقص الاستثمارات المالية من قبل وزارات التربية والتعليم في هذا المجال.

ومع الزيادة السريعة في المواقع العربية على الشبكة العالمية، إلا إنها مازالت تعاني من الكثير من المشاكل والصعوبات. ويمكن تلخيص أبرز نقاط الضعف في المواقع العربية في الآتي:

- غياب أدوات البحث، باستثناء أعداد قليلة من المواقع، والتي لا تتجاوز أصابع اليد.

- عدم الاستخدام لتقنية دفع المعلومات (Push). فجد أن أغلبية المتصفحات الحديثة تتضمن هذه التقنية حيث تتكفل بجلب المعلومات ألياً، من المواقع التي سجل المشترك أو المستخدم اسمه فيها. ومن خلال تجربة الكثير من المواقع العربية فإننا نجد غياب استخدام هذه التقنية، أو مازالت في طور نموها وضعيفة الاستخدام.

الانترنت في عُمان (١٢)

ولدت شبكة الانترنت في سلطنة عُمان في نوفمبر من عام ١٩٩٦. حيث عرضت خدماتها على المؤسسات الحكومية والتجارية والأفراد. ويعتبر موقع وزارة الإعلام

على تحويل الانترنت من شبكة اقتصر على التطبيقات الأكاديمية والبحثية عند تأسيسها الى سوق عالمية ضخمة تتم من خلالها عمليات الترويج والبيع والشراء، وتحويل الاموال، وعقد الصفقات، وغيرها من الاعمال التجارية، حيث سيؤدي استخدام الانترنت من قبل المؤسسات التجارية كوسيلة لاداء اعمالها، الى فتح فرص جديدة امامها وزيادة ارباحها.

والسؤال المطروح حاليا ليس هو هل ترتبط بالانترنت ام لا؟ بل هو كيف نغز اقتصادياتنا من خلال الانترنت، وبلا شك غياب الانترنت قد يؤثر سلبا على اقتصاديات البلدان التي لم تنضم بعد الى هذه الشبكة، وتؤكد الدراسات ان تاثير عامل الانترنت لن يقتصر على المنافسة بين المؤسسات التجارية، بل سيتجاوزها ليشمل المنافسة بين الاقتصاديات القومية والتجمعات الاقتصادية الاقليمية، وذلك لعدة اسباب:

- إن توظيف الانترنت في النشاطات الاقتصادية، سيكون أبعد تأثيرا في المجتمعات التي تمتلك تقاليد أقوى لاستخدام الشبكة العالمية للمعلومات.

- سيقصم من جاذبية الاستثمار في تلك البلدان، وخاصة الاستثمار الاجنبي عبر الشركات العالمية العابرة للقارات، والتي تعودت على استخدام الانترنت في تجارتها.

- سيعوق تأهيل الكوادر والقوى العاملة المحلية بما يناسب عصر المعلومات ويقلل بذلك من فرص العمل للكوادر المحلية في الداخل أو الخارج.

إن التحدي الذي يواجه رجال الأعمال دائما هو كيفية انتاج أي مادة ووصولها الى المستهلك بأقل الاسعار والتكاليف، فمهم التاجر دائما هي تقليل التكاليف، وزيادة مشاركة السوق، وتقليل زمن وصول المنتج الى السوق، وزيادة الربحية، والوصول الى أكبر عدد ممكن من المستهلكين. ومع أن هذه الاهداف تظل ثابتة دائما، إلا أن أسلوب وطرق تحقيقها تختلف من مرحلة الى مرحلة. فقديمًا كانت مختلف المنتجات الصناعية لا تتعدى حدود منطقة صناعتها. وتطور وسائل المواصلات والاتصال أصبح من السهل توزيع مختلف المنتجات خارج إطارها المحلي، فسرعة المواصلات والاتصال واستخدام مختلف وسائل الاعلانات جعلت المنتجات الصناعية تخرج عن إطارها المحلي الى الإطار العالمي. وفي نفس الوقت جعلت المنتجات العالمية تنافس مثيلاتها المحلية ليس في الاسواق العالمية، بل وفي عقر دارها. تنافسها في السوق المحلي والمستهلكين داخل مناطق نفوذها الرئيسية.

العامة من أوائل المواقع العمانية في الانترنت، ويوجد اليوم الكثير من المواقع لمختلف الأجهزة الحكومية، والمؤسسات والشركات التجارية، والمعاهد ومختلف الأجهزة الاعلامية العمانية على شبكة الويب، حيث يستطيع المستخدم في أي مكان من العالم أن يشاهد التلفزيون العماني مباشرة أو يستمع الى الاناعة العمانية أو يقرأ الصحف اليومية (الوطن وعمان) على صفحات الويب.

وتقدم انترنت عُمَان لزمائتها العديد من الخدمات التي توفرها الشبكة الدولية للمعلومات. ومن أهم هذه الخدمات:

- ١ - خدمة البريد الالكتروني e-mail
- ٢ - خدمة الشبكة العالمية للمعلومات WWW.
- ٣ - الخدمة الاخبارية أو (خدمة الرسائل) USENET
- ٤ - بروتوكول نقل الملفات File Transfer Protocol (FTP)
- ٥ - خدمة البحث من خلال الموضوع (Gopher)
- ٦ - خدمة التلنت Telnet

انتشارها وزيادة مستخدميها

من خلال الدراسات والبحوث يتضح أن الانترنت بدأت تتوسع تدريجيا في عُمان، ومن خلال إحصائيات GTO في مايو ١٩٩٨^(١٣)، يتضح أن أعداد المستخدمين دائما في ازدياد، حيث بلغ عدد المشتركين في الشبكة في يناير عام ١٩٩٧، ٨٤٩ مشتركاً فقط. بينما ارتفع مع نهاية نفس العام الى ٦٧٥٩ مشتركاً (أي بمعدل ٧٩٦٪). ووصل في يناير ١٩٩٨ الى ٧٢٥١ مشتركاً (أي بزيادة مقدارها ٨٤٥٪) عن نفس الشهر من العام ١٩٩٧. ووصل عدد المشتركين في ٦ مايو ١٩٩٨ الى ٩٤٦٥ مشتركاً. بزيادة قدرها ١٣٠٪ عن يناير ١٩٩٨. وفي نهاية يناير ١٩٩٩ وصل عدد المشتركين الى ١٣٥٤٠ مشتركاً^(١٤). ومن خلال ذلك يتضح أن عدد المستخدمين في يناير ١٩٩٧ هو ما يعادل ٣٥٤٧ مستخدماً، بينما ارتفع هذا الرقم الى ٢٠٢٧٧ مستخدماً بحلول نهاية ١٩٩٧. ووصل في مايو ١٩٩٨ الى ٢٨٣٩٥ مستخدماً، أما في يناير ١٩٩٩ فيقدر عدد المستخدمين بأكثر من ٣٧٢٣٥ مستخدماً.

سوق دولية واحدة عبر الانترنت

سيشهد الاقتصاد العالمي تحولات عميقة، نتيجة العولمة ودخول الانترنت مجال المنافسة التجارية بين الشركات العالمية، حيث ستكون المناطق التي تتمتع بكثافة أعلى لمستخدمي الإنترنت التهيّطين، أكثر قدرة على المنافسة وجني الأرباح. ويجري العمل بوتيرة سريعة اليوم

الواحدة، واستخدام خارجي بين المؤسسة التجارية وعملائها أو زبائنهم أو الباحثين عن مواد أو شركات تهتمهم منتجاتها.

فلاستخدام الداخلي أو (الانترانت): هو لربط خدمات ومراسلات المؤسسة التجارية الواحدة، والتي تقع مكائبتها في مبانٍ مختلفة، بعضها ببعض وتحويل الملفات والمراسلات أو التقارير بأسرع ما يمكن وأقل التكاليف. فالشبكة تستخدم كمصدر معلومات مركزي لإدارات الشركات: مثل نقل المستندات، الرسائل الاخبارية، نجاح المبيعات، الترقية، الأعمال الناجحة للموظفين، آداب المهنة في الشركة، معرفة ماذا تعمل الإدارات الأخرى في المؤسسة الواحدة، تعميم استخدام المستندات المعيارية والعلامات التجارية وطبقات القلم (style templates) في كل إدارات المؤسسة الواحدة، وكذلك لإيجاد نظم مشتركة للبحث وتخزين وتصنيف ملفات الشركة في مختلف إداراتها وجعلها في متناول الجميع، تعميم المنشورات والدراسات التي تخص الشركة أو المنتجات التي تهتم بها على مختلف الإدارات، والكثير.. الكثير من الخدمات التي يمكن أن تقدمها الشبكة لمختلف الإدارات في المؤسسة التجارية الواحدة.

أما الاستخدامات الخارجية للشبكة، فهي تربط المؤسسات التجارية بالعالم الخارجي، فمن خلال وجود موقع خاص للشركة على الانترنت يستطيع أي مستخدم مهتم الوصول إلى أي موقع موجود على الشبكة. ومن خلال مواقع الشركة على الانترنت تستطيع الشركات التجارية إعلان عن أهدافها، وخدماتها ومنتجاتها والوصول إلى قاعدة واسعة من العملاء المهتمين بما تنتجته المؤسسة، وتقديم الدعم المستمر والسريع لعملائها، ونشر المعلومات مثل الأصدارات الصحفية، وفحص المنتجات، ونشرات الأسعار والعروض الخاصة، ومعرفة ما يدور في الأسواق العالمية وتأثيرات الشركات المنافسة في الأسواق والحصول على تقارير مباشرة وسريعة أو ما يسمى بالتغذية الخلفية عن المنتجات من العملاء في الأسواق الخارجية، والحصول على معونة الخبراء والختصين، غير الاستشارات المجانية أحيانا، واختيار منتجاتها في الأسواق العالمية، والبحث السريع عن مصادر للتزويد عبر الشبكة، والبيع المباشر عبر الشبكة.

كل هذه الخدمات تقدم أعمالا تجارية سريعة، وتقلل من تكاليف وصول المنتج إلى الأسواق. وهي بنفس الوقت وسيلة إعلانية رخيصة، وتعطي الشركات إمكانية

وكما أشرت، تعتبر شبكة الانترنت حديثة العهد، مقارنة بالوسائل الإعلامية الأخرى، ليس فقط في مجال التجارة، بل وفي مختلف المجالات الأخرى، مثل التسوق عبرها والاعلانات.. الخ. ومع حداثة عمرها إلا أن الشركات التي تتعامل بأجهزة الانترنت، وتسويقها وكذلك تقديم خدماتها بدأت تنمى موددا ماليا معقولا من استثماراتها في الشبكة العالمية. وتوحي الأجواء العامة بأن هذا المردود المالي سوف يتحسن نحو الأفضل. ومن المتوقع أن تصبح الانترنت أكثر فاعلية في خدمة التجارة الالكترونية خلال هذا العام والسنوات القليلة القادمة، وذلك نظرا إلى إمكانية التعامل المباشر بين مصلحة وأخرى بمجرد وصل شبكات الانترنت ببعضها

ونتيجة التنافس المحموم على الأسواق وفي سبيل إيجاد منافذ تسويقية جديدة تسعى مختلف الشركات إلى ابتكار وسائل وأدوات تسويقية جديدة تستطيع من خلالها الوصول إلى المستهلكين. فالسوق في الشركات التجارية الكبيرة أو حتى الصغيرة منها يحتاج إلى مبالغ طائلة وبراعة شديدة من العاملين في هذا المجال لجذب أكبر عدد ممكن من المستهلكين وبانتشار الانترنت في مختلف بلدان العالم، حيث تستخدم اليوم في أكثر من ١٢٧ بلدا، أعطت لمختلف الشركات التجارية الفرصة للوجود والمنافسة في الأسواق العالمية، خارج مناطق نفوذها وبأقل التكاليف.

وما يجعل خدمة الانترنت هامة وضرورية لرجال الأعمال والشركات التجارية هو إنها تصل إلى حوالي ١٢٠ مليون مستخدم، وتنمو شهريا بمعدل ٦ إلى ١٠٪. ففي احصاءات المؤتمر السنوي العاشر لاتحاد نشر البرامج، الذي عقد عام ١٩٩٥، تشير إلى أن المؤسسات التجارية بدأت تنشط ويقوة في شبكات الانترنت، حيث أن ٢٦٪ من أصل ٤٩٠ مؤسسة تجارية كبيرة بدأت تنشط على شبكات الانترنت، وأن أكثر من ٣٠٪ من شركات الاتصال موجودة على الانترنت، وكذلك ٢٧٪ من شركات تكنولوجيا المعلومات.. وأن ٢٤٪ من الحاسبات الآلية على الشبكة تكفلها الشركات ورجال الأعمال^(١٥). وباعتقادي أن المؤسسات التجارية والخدمات التجارية تضاعفت أضعافا مضاعفة عما كانت عليه عام ١٩٩٥.

قد يتساءل البعض كيف يمكن استخدام الانترنت في الأعمال التجارية؟ ومن الذي يستخدمها؟ فالاجابة باعتقادي بسيطة. حيث يمكن استخدام الشبكة في الأعمال التجارية لغرضين هما: استخدام داخلي، داخل المؤسسة

للاتصال الخارجي السريع والمباشر، بعيداً عن بيروقراطية مكاتب البريد، بأقل التكاليف، وأسرع الطرق. فالانترنت خلقت سوقاً عالمياً واحداً، وعبرها يستطيع المستخدم أن يتسوق من مختلف أكبر الأسواق التجارية العالمية في نيويورك أو باريس أو لندن أو القاهرة أو دمشق أو مسقط وهو جالس على كرسيه في غرفته أو مكتبه. فلا يحتاج إلى تذكر سفر أو مراسلات بريدية أو مكالمات هاتفية أو فاكسات. فقلبه أن يفتح الانترنت ويبحث عن البضاعة التي يريد، ويطلب معلومات عنها وبعد ذلك يشتريها إذا رغب في ذلك. ليست سهلة!!

التسوق عبر الشبكة

ولكن، قد يبدو للوهلة الأولى أن استخدام الانترنت للتسوق هو كذبة أو مزحة لطيفة أو قد يتساءل البعض كيف يمكن أن أشتري شيئاً لا أعرفه ولم أره أو شيئاً خارج نطاقتي الجغرافية؟ صحيح، قد يكون في يوم من الأيام التسوق في الانترنت كذبة من أكاذيب إبريل. ولكن اليوم أصبح واقعاً لا يمكن أن نفيّه أو نرفضه. فتورّط المعلومات غيرت الكثير من المفاهيم التي كنا نرفضها أو لا نقبلها في يوم من الأيام. وغيّرت معها شكل المجتمع المعاصر نفسه. وهذا التغيير ما يبيّن به التسوق الإلكتروني. فالتجارة الإلكترونية على الانترنت، كما أشرت سابقاً، تجمع بين ميزة التسوق عبر الكاتالوجات الكبيرة للمحلات التجارية وسرعة وكلفة البريد الإلكتروني.

فهي ليست فقط ثورة بالنسبة لعارضي الكاتالوجات، بل أكثر من ذلك بكثير. فقد أخذت السلع والخدمات عبر الانترنت بالانتشار بصورة تجعل المحلات التجارية الكبيرة، والصغيرة كلها في ميزان واحد، ومتساوية. فشبكة الانترنت ومقدمو خدماتها يتسابقون في وضع الأعمال الصغيرة والكبيرة على الشبكة الدولية، وإتاحة الامكانيات التجارية وجعلها في متناول الجميع مقابل القليل من الدولارات. فهذا لا يعني أن حجم الشركات ومنتجاتها لا يلعب دوراً، بل تراجع إلى درجة ثانوية في الانترنت.

فقد فتحت الانترنت الأفاق أمام زيادة التجارة الإلكترونية وكذلك أمام مختلف الشركات لاستخدام الانترنت لبّيع وتسويق منتجاتها عبر هذه الوسيلة الجديدة. حيث أن الأرقام تعبر عن ذلك. حيث تشير الدراسات والنجوحت إلى أن أرباح التجارة الإلكترونية العالمية بلغت في نهاية عام ١٩٩٧ ثمانية إلى عشرة بلايين دولار أميركي. وتتوقع الدراسات أن ترتفع إلى ٢٢٠

بليون دولار عام ٢٠٠١، وإلى ٣٠٠ بليون دولار أميركي عام ٢٠٠٢^(١٦). وتتوقع دراسات مؤسسة IDC، التي تمت الإشارة إليها سابقاً بأن حصة الولايات المتحدة من التجارة عبر الانترنت ستتخفض من ٨٠٪ في الوقت الحالي إلى أقل من ٧٠٪ عام ٢٠٠١. وتؤكد الدراسة أيضاً، أن حجم المعاملات التجارية عبر الانترنت سيشهد نمواً كبيراً في منطقة آسيا والمحيط الهادي مما سيضعها في المرتبة الثانية بعد أمريكا، وستراجع أوروبا إلى المركز الثالث بحلول عام ٢٠٠١.

وفي نفس الوقت شهدت أسواق التجارة في الانترنت ازدهاراً تجارياً صفار رجال الأعمال. حيث يستغل البارون منهم في تصفح المواقع الاعلانية على الشبكة الدولية والراغبون في المغامرة في إيجاد أسواق جديدة لهم ولمنتجاتهم فرص التسويق التي تقدمها الشبكة. وتشير الدراسات في هذا الخصوص إلى أن ما ينفقه المستهلكون عبر الانترنت زاد إلى أكثر من الضعف في عام ١٩٩٧ ليصل إلى أكثر من ٢,٦ بليون دولار^(١٧). وتشير هذه الدراسات إلى أن المشاريع الصغيرة تحصد أرباحاً طائلة عبر الشبكة أكثر من المشاريع الكبيرة. حيث يسعى الآن الكثير من الشركات الكبيرة والصغيرة إلى إيجاد أسواق واسعة لها لبّيع منتجاتها عبر الانترنت والذي لا يكلفها إنفاق الكثير من المال على ذلك.

ومع انتشار التسوق الإلكتروني عالمياً، إلا أنه من الملاحظ أن التسوق العربي عبر الشبكة مازال ضعيفاً جداً، وتشير الدراسات الميدانية إلى أن قيمة التسوق لمستخدمي الشبكة من العرب يقدر ما بين ٢٠ - ٢٥ مليون دولار فقط، بنهاية عام ١٩٩٨. ويعتبر هذا الرقم قليلاً جداً بمقارنة بقيمة التسوق في الشبكة عالمياً، وباعتقادي، سيشهد عام ١٩٩٩ ارتفاعاً كبيراً في قيمة التسوق العربي عبر الشبكة.

ومع ازدياد سوق التجارة الإلكترونية ظهر ما يسمى بالنقد الإلكتروني. ويستخدم هذا المصطلح مع ثلاثة أنواع من التعاملات المالية: النقد، وبطاقات الائتمان والشيكات^(١٨). وتشمل هذه الأنواع من العمليات الإلكترونية بصورة مشابهة لمعاملات بطاقات الائتمان. إذ تفتح حساباً بنكياً جديداً أو تعتمد الولوج إلى حساب قائم بالفعل. وعندما تريد أن تدفع ثمناً لتعامل ما من خلال أحد مواقع الشبكة، يتيح لك برنامج تطبيقي صغير أن تعتمد تحويل المبلغ فتتحرك نقودك بسرعة إلى مكان الدفع.

ولتسهيل التسوق الإلكتروني فقد عمدت بعض الشركات إلى التشغيل الآلي أو أتمتة automatization

سوق الاعلان العالمي وسيلة إعلانية جديدة قادرة على أن تنتشر وأن تحتل مكانا مرموقا في سوق الاعلانات العالمي. وقادرة أن تصل الى الملايين من المستخدمين. وعابرة للحدود بأقل التكاليف وأسهل الطرق وأيسرها. وتستطيع أن تستخدم هذه الوسيلة الاعلانية كل خصائص الاعلان مطبوع وصوت وصورة في آن واحد.

ومع زيادة نسبة الاعلانات في الانترنت، وتوجه الكثير من الشركات والمؤسسات الكبيرة والصغيرة نحو الانترنت، إلّا أننا نرى أن المؤسسات والشركات العربية مازالت غائبة! إلى حد ما عن هذه الوسيلة الاعلانية الجديدة. حيث لم يشكل الاعلان على الشبكة إغراء للشركات والمؤسسات العربية إلى الوقت الراهن. ولكن من المتوقع أن تنتشر الاعلانات العربية في الشبكة مع الزيادة المتوقعة في عدد زوار المواقع العربية في الشبكة. حيث كانت الاعلانات العربية شبه معدومة في عام ١٩٩٧. إلا أن عام ١٩٩٨ شهد ارتفاعا طفيفا في الدخول الاعلاني العربي عبر الشبكة. واستطاعت الشبكة أن تستقطب جزءا من الاعلانات العربية حيث بلغت مع نهاية عام ١٩٩٨، حسب تقديرات مجلة أنترنت العالم العربي، ما يقارب ١٢٠ ألف دولار فقط.

الاعلام الدولي والانترنت

ومع انتشار الانترنت على المستوى العالمي، احتلت مكانا مرموقا على مستوى الاستخدام الشخصي لأفراد وكذلك بالنسبة للمؤسسات الحكومية الخاصة، التجارية منها والتعليمية. وأصبحت وسيلة إعلامية جديدة لا يمكن الاستغناء بها. ومن هنا سعت مختلف الوسائل الاعلامية العالمية، الإذاعة، أو التلفزيون، والصحف والمجلات، إلى احتلال مواقع لها في الانترنت. ومن خلال الشبكة يستطيع المستخدم قراءة الصحف والمجلات الصادرة في أي بلد فقط بعد ساعات من صدورهما وقبل وصولها إلى الأسواق. حيث يستطيع قراءة الصحف البريطانية أو الأمريكية أو أي صحيفة أخرى وهو في قرية نائية في أي مكان في العالم، لا تصلها هذه الصحف في نفس وقت صدورهما وقبل وصولها إلى الأسواق في هذه البلدان. وكذلك يستطيع مشاهدة أو الاستماع إلى القنوات الإذاعية أو التلفزيونية في أي مكان في العالم شريطة ارتباط هذه المؤسسات الاعلامية والمستخدم بشبكة الانترنت.

وقد عمدت بعض هذه المؤسسات الاعلامية إلى جعل قراءتها أو مشاهدتها للمستخدمين المشتركين، مقابل مبلغ

بطاقات الائتمان والشيكات على الانترنت. ويستطيع المستخدم فتح حساب مع هذه الشركات والتسوق عبر الانترنت مقابل الدفع من رصيده في حسابه مع هذه الشركات. ومن هذه الشركات: ديجي كاش والت Digi Cash Wallet، وتشيك فري Check Free، وساير كاش، وموندكس. حيث تتعامل مع البنوك الأمريكية والأوروبية لتسهيل المعاملات عبر الشبكة الدولية للمعلومات. ولا تتعامل هذه الشركات بالنقد، مثل النقد الذي يتوافر لدينا، بل تتعامل بأرقام في كمبيوتر البنك. أرقام تعكس قيمة.

ومع وجود مثل هذه الشركات وتسهيل التسوق في الانترنت إلا أن النقد الإلكتروني مازال يواجه صعوبات كثيرة، وعدم ثقة من المستخدمين، وذلك خوفا من التزوير والسرقة والغش، ومازالت النقود الالكترونية تواجه الكثير من الصعوبات القانونية، والثقة من قبل المستخدمين. إلا أن الوقت سيكشف إنه ممكن التعامل بهذه النقود والتسوق والدفع بها والتعامل بها في المحلات التجارية داخل شبكة الانترنت.

فالمستخدم للشبكة لا يتسوق فقط، بل يستطيع حجز تذاكر سفره، وحجز مكان في الفنادق ومعرفة الكثير عن الرحلات السياحية وأماكن الاستجمام في العالم عبر الشبكة. وكذلك يستطيع أن يبيع ويشترى الأسهم والعملة في مختلف الأسواق العالمية وهو في بيته أو مكتبه. فعلى سبيل المثال يستطيع أي واحد منا اللوج إلى سوق مسقط للأوراق المالية، أو بورصة نيويورك أو لندن أو طوكيو، وأن يبيع ويشترى الأسهم والعملة في هذه الأسواق أو أي سوق حول العالم.

الانترنت وسوق الاعلانات

نعلم جميعا أن الاعلان في الصحف المحلية والمجلات يختلف عن الاعلان في الإذاعة أو التلفزيون. فكل وسيلة من هذه الوسائل الاعلانية لها خصوصياتها ومميزاتها التي تميزها عن الوسائل الأخرى، فمثلا، لا يمكن أن يستقبل المستهلك الاعلان الصوتي من إعلان معد للتلفزيون، وكذلك لا يمكن أن نث في التلفزيون صورا لأناس يقومون بالاعلان التجاري الصوتي للإذاعة، فكما أشرت سابقا، فإن كل وسيلة إعلانية لها مميزاتها، وأسلوبها وخصوصياتها. وعدم مراعاة هذه الخصوصيات سيؤدي بلا شك إلى نتيجة عكسية وغير صحيحة للاعلان.

ومع ظهور الانترنت كوسيلة إعلامية جديدة، ظهرت في

هذه المواقع . بينما بقيت وكالات الأنباء العربية جامدة ومتجمدة.

وتوصلت مجلة «انترنت العالم العربي» من خلال الدراسة الميدانية التي أجرتها على الصحف والمجلات ، ومحطات الإذاعة والتلفزيون، وكذلك وكالات الأنباء العربية، إلى هذه النتائج^(١٩):

- قصور شبه عام في فهم الناشرين، والمؤسسات الصحفية ، للدور الذي يمكن أن تلعبه شبكة الانترنت في محاكاة الوظيفة التقليدية للصحيفة ، مثل توجيه الرأي العام ، زيادة الرقعة الجغرافية لنشر الخبر، واستخدامها كوسيلة إعلامية مهمة، حيث سعت أغلبية هذه الصحف لإثبات حضورها فقط لا غير.

- لم ينتبه القائمون على مواقع الصحف إلى عالمية الانترنت وشبه مجانية الاستفادة من الشبكة، فتحوّلت مواقع هذه الصحف إلى ما يشبه بالدردشة في الساحة الخلفية للصحيفة، والتحدث عن الذات بدون مخاطبة الآخرين.

- طغيان أسلوب النشر التقليدي، وخاصة ما يتعلق بالشكل العام للموقع وأدواته المساعدة، على الامكانيات التفاعلية التي تقدمها الانترنت.

خاتمة : مستقبل الانترنت

إن الانترنت في ازدهار دائم، وفي تطور مستمر. فأصبحت «القرية الكونية الصغيرة» التي تنبأ بها مارشال ماكلمان في الستينات من هذا القرن حقيقة واقعية. بل وصغرت هذه القرية لتصبح غرفة كونية صغيرة تعج بالكثير من المعلومات والرسائل الاعلامية بمختلف أنواعها، ومن خلال تتبع تطور الانترنت على المستوى العربي والعالمي، فإن الحقائق تكشف أن الشبكة تنمو نموا سريعا. حيث يدخل مليون مستخدم جديد شهريا تقريبا في عالم الانترنت: ومع أن الشبكة في تطور مستمر في العالم العربي، إلا أننا ما زلنا نرى أن العالم العربي يجهل ببعد نحو هذه الطفرة المعلوماتية الهائلة.

إن تطور واستخدام تكنولوجيا المعلومات والاتصال بسرعة مذهلة خلال السنوات القليلة الماضية أحدث عمليا انتقالا على الصعيد العالمي مما يسمى بـ«الجمتمع الصناعي» إلى «مجتمع المعلومات». وبالتأكيد فإن عمق وتشعب هذه العملية سيؤثران في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية ومنها الاقتصادية والثقافية. وستؤدي هذه الطفرة الهائلة في مجال المعلومات إلى إتاحة الكثير من

رمزي أو اشتراك شهري مجدد. ومن هنا، أصبحت هناك في الشبكة، مخالات لبيع الصحف والأفلام والكتب، فما على المشترك إلا الاختيار والدفع مقدما مقابل الحصول على خدمة معينة. وفي نفس الوقت استخدمت الكثير من المحطات التلفزيونية لربط نفسها أكثر بمشاهديها. وسعت من خلال برامجها إلى جعل المشاهد أو المستقبل على الطرف الآخر أكثر فاعلية ومشاركا فعلا في برامج هذه المحطات، فعلى سبيل المثال شبكة CNN الاخبارية، استخدمت الانترنت بفاعلية من خلال موقعها CNN Interactive. وقد سعت الشبكة إلى ربط مباشر للمستخدم بالشبكة من خلال التعليقات ، التي يرسلها المستخدم، أو جعل المستخدم يرجع إلى أي خبر أو برنامج تم بثه لقراءة البرنامج أو مشاهدته أو قراءة الأخبار في الانترنت من خلال أرشيف الموقع. أو قراءة مختلف الأخبار الجوية والاقتصادية أو شؤون الساعة الدولية دون مشاهدة التلفزيون. وكذلك سعت مختلف وكالات الأنباء العالمية إلى ربط نفسها بالشبكة.

الاعلام العربي والانترنت

لم يغب الاعلام العربي عن الانترنت. إلا أنه وصل إليها متأخرا عن بقية وسائل الاعلام العالمية الأخرى ، ففي السنوات القليلة الأخيرة بدأت، بل اهتم الكثير من وسائل الاعلام العربية بالولوج في عالم الانترنت ومواكبة التطور الهائل في تكنولوجيا المعلومات، إلا أن هذا الحضور وهذه المواكبة مازالت تعاني من الضعف في التقنيات المستخدمة في بناء هذه المواقع. ويرى خبراء الاعلام في الوطن العربي أن الاعلام العربي ما يزال عاجزا عن مواكبة هذا التطور والاستفادة من المعلومات التقنية التي تتيحها وسائل الاعلام الحديثة. ولم يستفد الاعلام العربي إلا من حجز مواقع له على شبكة الانترنت (بريد إلكتروني أو مواقع للصحف والإذاعات ومحطات التلفزيون).

وبلغ عدد مواقع مختلف وسائل الاعلام العربية في بداية ١٩٩٨ أكثر من ١٠٠ موقع: وهي موزعة على النحو الآتي: ٣ صحيفة يومية وأسبوعية أكثر من ١٠٠ موقعا لمحطات إذاعية وتلفزيونية ، وكذلك وكالات الأنباء وشركات الاعلانات ، ومن خلال التصفح والدخول في مواقع مختلف وسائل الاعلام العربية، وخاصة الصحف والمجلات ، فإنه من الملاحظ أنها مازالت تعاني من قلة التطوير، وبداها وكأنها رقوف الصحف التقليدية التي تنتظر القراء العابرين. أما بالنسبة لمحطات التلفزيون، فقدت وكأنها ملتب من الكلام، فعملت على تحويل بثها إلى

الفرص في مختلف المجالات الاقتصادية، والتجارية، والتربوية والثقافية وفي مجال وسائل الاعلام والاتصال الجماهيري.

ففي المجال التربوي ينظر الى تكنولوجيا المعلومات على أنها وسيلة لاستكمال التقنيات التعليمية التقليدية من أجل تمكين النظم التعليمية من التكيف مع مختلف الاحتياجات التعليمية والتدريبية للمجتمعات الانسانية. وفي مجال البحث العلمي فهي تتيح إمكانية الانتفاع بالمعلومات العلمية والمشاركة في تداولها وتوزيعها بسرعة عالية وعلى نطاق واسع بين مختلف العلماء والمؤسسات العلمية. وفي مجال البيئة، فهي تساعد على زيادة القدرات البشرية على فهم وإدارة العمليات الطبيعية الايكولوجية، وعلى التنبؤ بالكوارث والتهيؤ لها. أما على المستوى الثقافي فهي توفر وسائل اعلام متعددة الامكانيات وضخمة لتعزير التراث المادي وغير المادي للإنسانية. وسوف تتيح الفرصة والامكانيات للاستفادة المثلى من الثقافة العالمية، إذا تم استخدامها بالشكل الصحيح. أما في مجال الاعلام والاتصال الجماهيري، فاستخدامات تكنولوجيا المعلومات تعددت وتوسعت لتشمل التحرير الإلكتروني والصناعة الإلكترونية للصور في انتاج مختلف البرامج، وكذلك النشر في الصحف المكتوبة، وتوسعت الى الاذاعة والتلفزيون ومختلف وسائل الاتصال الجماهيري. ومع انتشار تكنولوجيا الاعلام المتطورة بسرعة في شكل شبكة عالمية متكاملة، فإن قدرة وسائل الاعلام على توفير المعلومات والأنشطة الترفيهية ستضعاف، بلا شك على نحو يتجاوز الخيال^(٢٠).

ومن خلال الدراسة يتضح أن الولايات المتحدة بدأت بفقدان سيطرتها القوية على استخدام الانترنت، حيث بدأت نسبة المستخدمين الأمريكيين بالتناقص مقارنة مع المستخدمين من البلدان الأخرى. ومع ذلك ما زالت الولايات المتحدة هي المسيطر الأساسي على سوق الانترنت، وإن نمو آسيا الشرسة بدأت بالفعل في احتلال مواقعها في سوق الانترنت، حيث تشير الدراسات والبحوث الى ظهور نمور آسيوية في مجال الكمبيوتر والانترنت. مثل الهند وغيرها. وبدأت أوروبا بفقدان موقعها على حساب هذه النجوم الصاعدة في عالم النظم الكمبيوترية والانترنت.

فقدنا قد لا نستغرب إن كنا قد أصبحنا جيبسي غرقنا

ومكاتبنا، والتي ستصبح كجزر منعزلة في وسط المحيط، لا يعرف المستخدم جاره القريب، بل يعرف البعيد، وقد لا نستغرب إن كنا وقد أصبحنا يوماً من الأيام تجار شنتلة الانترنت، أو من المدمتين في كواليس هذه الشبكة، وما علينا إلا أن نركض بسرعة عالية للحاق بالآخرين، الذين سبقونا كثيراً.

الهوامش

- ١ - عبدالقادر الكامي، "انترنت تغير العالم.. فكيف نعيشه"، في انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٤، يناير ١٩٩٨، ص ٢٦-٢٧.
- ٢ - عدنان الحسيني، انترنت في العالم العربي: نمو مستمر والسعودية القادم الجديد، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة الأولى، العدد الرابع، يناير ١٩٩٨، ص ٢٨.
- ٣ - القراء الاستبيان انظر عدد أغسطس ١٩٩٧ في مجلة انترنت العالم العربي.
- ٤ - عدنان الحسيني، واقع استخدام انترنت في العالم العربي، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٦، مارس ١٩٩٨، ص ٢٤-٢٦.
- ٥ - انظر دراسة معهد GVU حول استخدام الانترنت في أمريكا وأوروبا. <http://www.gvu.gatech.edu>.
- ٦ - تقرير مدير دائرة الاعلام والمعلومات الى اللجنة الرابعة للاتصال والطوابع، في المؤتمر ٢٩ لنيوسكو، باريس نوفمبر ١٩٩٧، والذي شارك فيه الكاتب في اللجنة الرابعة، ممثلاً لوزارة الاعلام.
- ٧ - شبكة نسبح نسدا خدمتها في النسخة، في "PC Magazine" الطبعة العربية، السنة الثانية، العدد ٤، أبريل ١٩٩٧، ص ٢٢.
- ٨ - للمزيد من المعلومات انظر تسدياد، في مجلة عربيتور، السنة ٩، العدد ٨٩، فبراير ١٩٩٨، ص ١٢-١٣.
- ٩ - انظر الدليل، المرجع السابق، ص ١٦.
- ١٠ - عدنان الحسيني، أفضل ٢٥ موقعاً عربياً، في مجلة الانترنت في العالم العربي، السنة ١، العدد ٥، فبراير ١٩٩٨، ص ٣٤-٣٨.
- ١١ - حديث مع محالي وزير التربية والتعليم في جريدة عمان، العدد ٩، ٦١٨٥ مايو ١٩٩٨، ص ٤. ومجلة المركزي، العدد ١ السنة ٢٣ يناير / فبراير ١٩٩٨ ص ١-١٠.
- ١٢ - للمزيد من المعلومات عن الاسعار والخدمات التي تقدمها انترنت عمان، انظر وزارة البريد والتلفزيون والهاتف GTO، انترنت عمان، نوصلك بالعالم، GTO، مسقط.
- ١٣ - GTO تقرير غير منشور، ٦ مايو ١٩٩٨.
- ١٤ - GTO تقرير غير منشور، ٢٥ يناير ١٩٩٩.
- ١٥ - فاروق حسين، مرجع سابق، ص ٣٦.
- ١٦ - غسان صلاح الدين شهابو، الانترنت بين الخليج والمحيط في مجلة "انترنت وورلد"، ع ٤، س ٢٠، أبريل ١٩٩٨، ص ٦.
- ١٧ - ازدهار صغار رجال الاعمال بالانترنت، جريدة عمان ٦١٨٦، ١٠ مايو ١٩٩٨، ص ٢٠.
- ١٨ - ارنشادات لاستخدام النقد الالكتروني، في Internet Shopper طبعة الشرق الأوسط، خريف ١٩٩٧، ص ١٧.
- ١٩ - للاستزادة انظر، عدنان الحسيني، "مواقع الاعلام العربي، وازمة التسعير انترنت"، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٤، يناير ١٩٩٨، ص ٣٠-٣٨.
- ٢٠ - انظر لنيوسكو ومجتمع المعلومات للجمعية، مذكرة إعلامية، مايو ١٩٩٦.

دوائر من حنين : سعيد الكفراوي

إدوار الخراط *

بعد أن كانت فئانية الموت والحياة تحكم أعمال سعيد الكفراوي القصصية السابقة وخاصة في «مجرى العيون» و«بيت للعابرين» حيث كان المفتاح إلى بنائية القصة هو التقابل بين الجذب والخصوبة، بين المجرى الكلي والجزئي الحسي، أي مواجهة النقيضين أو التراوح (وهو التفاعل) بين طرفين، فإن «دوائر من حنين»، تحكمها تيمة الحنين إلى الحياة - كما يوضح العنوان- ومع أن «الموت» له حضور مرادف في «دوائر من حنين»، سواء كان معنى مجردا أو واقعية حسية تتمثل في المظاهر التي يتخذ منها قوالبه الشابتة أو الطوقس المحيطة به أكثر بكثير من كونه واقعة عضوية معاشة - فالوقت لا يمكن إلا أن يعاش، لكن ميزان العمل كله يميل أو يجنح نحو الانحياز إلى الحياة و«محاولة دفع الموت المحاصر» (ص ٨٢) فهذه العبارة مفتاحية تصور أنها تلخص وتقطر كل خبرة هذا العمل القصصي.

سعيد الكفراوي كاتب له الآن باع طويل في الكتابة القصصية، ويتميز بفراودة خاصة وأصيلة لا يضارعه فيها الكثيرون، سواء من حيث الأسرار فيها الخاصة التي تعمر عالمه القصصي أو من حيث البناء النصي أو أخيرا من حيث تمكن الأداة اللغوية.

التيمة أي الموضوعية الأساسية في هذا العمل الجميل، إذن، هي «الحنين إلى الحياة» في تنويعات وتنغيمات متعددة ومتراوحة يجمعها نسق شامل.

لعلني ألتمس على الأقل أربع تفرعات يمكن أن تندرج تحت هذا النسق

- عودة الحياة إلى المريم وتجاوزها المستمر.

- ألم الحنين إلى الحياة.

- صعوة الإيروسية والرومانسية الكامنة.

- الرعب من الشيخوخة.

وبالتدافع مع هذه «الرؤى - الخبرات» نجد الصياغات المنصهرة معها وبها.

* كاتب وروائي من مصر

النقدية، إنما أشير إلى إيماءات على النص قد تمين التلقني على حسن التلقني، وله مطلق الحق في أن ينأى عنها إذا أراد.

وعلى مستوى الصياغة الحرفية فقط نلاحظ منذ بداية هذه القصة - أو الفصل - تقنية ما تلي تتردد عند هذا الكاتب، هي بذاتها موحية ودالة. فيبدأ أن يبدأ القص بفعل ماض «اتكأت إلى شجرة المستكة» (ص ٩) بضمير المتكلم، إذ نجد النص ينتقل من هذا الاستناد على شيء أو كيان حسي ورفاف - شجرة المستكة - إلى صيغة الفعل المضارع «أقف في العمر الذي يفصل بين المقابر» فما نحن كأنما نترك الماضي المندثر، حتى لو كان ذلك منذ لحظة، الدور أو الانقضاء: «أقف... أقف الآن...» أين؟ في العمر بين المقابر، أي فيما هو لا يقع تحت سطوة الموت، بل في المجاز بين رموزه وقوالبه، في الطريق المغضي إلى الحياة.

تلك تقصيلة صغيرة لكن مؤثرة، أما أب الخيرة هنا فهو الأب الذي مات ولم يعثر له أحد على عظام أو جمجمة - كأنما قد تجاوز الموت - هو نفسه الابن الكهل الذي مازال يحتفظ بصبيانية أو طفلية لم يبرأ منها.

لم يمض الأب إذن، بل هو الذي يتجلى في الرايا، هو هو الراي والمرثي معا، ليس فقط في «تيار الدم ينتفض»، مارا بشراييني حتى ابني الصغير،» (ص ١٥) بل في «سلالة أب عن جده» (ص ١٦). الموت إذن قد دحس ودهر، في أسطورة السلالة التي لا تنقضي، تيمة عودة الحياة واستمرارها التي عرفها المصريون - وكل الناس ربما - منذ القدم القديم.

ذلك هو ما يتبدى في نص جميل وخصيص، يماضي بعد النص الأول مباشرة: «البثت التي وارت الباب للحلم» فالقتل ينتهي به النص ليس نهاية ولا موتا، بل هو طمانينة وصول إلى تجاوز الموت، هذه لحظة امتنان، واتصال بما هو فوق عرض الحياة «مدركا أنه أحد الواصلين،

- ظهور العنصر اللاواقعي واندماجه بالحياة.

- تهيؤ أو تغييم الحدود بين الأشياء والشخص والمواقع.

- الترميز أو التشفير.

- الخلفية الدرامية أو المسرحية وما يقرن بها من ميلودرامية العبارة.

ولا يمكن بداهة، أن تكون هذه التيمات - أو الصياغات - منفصلة عن بعضها بعضا انفصالا معليا ولا يمكن أن توجد أو تتجلى نقية خالصة

بحد ذاتها، هي بداهة. تتمازج وتتداخل وتندمج، لكن السمات الرئيسية هي التي يهم أن نتلمسها، فلعلها تضيء إلى حد ما معاشية ضرورية للعمل الفني.

أما عودة الحياة إلى المريم وتجاوزها حدودها الدنيوية المألوفة إلى ما وراءها فهو ما نجده منذ أول قصة - أو أول نغمة في تركيب متجاوب

النفقات - إذ الراوي في «شرف الدم» يعود إلى قريته فيجد أبناء عمومته يعبدون بناء مقبرة العالقة، وما من نية

عندي أن أحكي القصة، العمل القصصي لا يحكي، في النقد، بل يعايش بخبرة مباشرة حميمة، ذلك من قوانين إيمانني

أولياء الله (ص ٢٠).

جمال هذا النص يتأتى في تصويري من غموض السرد والتهاسة بالشعر وتداخل النجوى والحوار بالحكي، وانتفاض التسلسل الحديثي على نفسه، ذلك كله ما يلائم طموح النص إلى الوصول إلى ما وراء السرد المطرد على سنته، بالتبسيط كما يلائم وصول الرافد إلى حلم - هو في الوقت نفسه حقيقة نهائية - حلم أن يموت مقتولا بالسكين، وقد وارت بنته الباب لدخول الحلم في إيقاع بقصة حب هي مرويّة لكي يموت وهو يحيا في الحلم، لكي يصل إلى وجود صوفي مفارق للدنيوية، فإنه أحد الواصلين، أولياء الله.

«الحياة (دائما) من أمامنا يا رجل (ص ٢٠) التي تأتي في نص «الغداة»، هي بالفعل ما يحفز كل نصوص ورؤى «دوائر من حنين»، في هذا النص تأتي هذه الكلمة الموحية على لسان ما يمكن أن نتمثله كاتبا كبيرا من كتاب الستينات يواجه الموت - مع الراوي الذي يمكن أن نتمثله بدوره من نفسه كاتبا النص - ولكن الجسم والروح المتشبين بالحياة ينكران الموت، ليست هنا ثنائية بل هي إثبات للحياة حتى لو كانت الحياة مقضية عليها - في الظاهر وفي الواقع - بالانقضاء، لكنها من ثم «تظل من أمامنا».

في سياق الاحتفاء بالحياة يأتي - في تصويري - ذلك الانتباه اليقظ إلى أشكال أو تجليات هذه الحياة في الريف أو الحضر على السواء في الشجر والخضرة، ومنذ أول كلمة «اتكأت إلى شجرة المستكة» تتوافر أشجار الكافور والتوت والسنط والأثل والليمون والنخيل والجوافة والخروع وشجرة الجميز - التي تسمى باسم الله أما التوتة قلبها رحيم، ورائحة اليااسمين، هكذا تتضوع التضارة ويسري ماء الحياة في النص سواء كان ذلك في شبنم أو برمهات، سواء على البئر المعين أو على كيمان السباح أو في الغيطان المونعة.

لكن ليست الحياة بهجة خالصة ولا

هي غضارة ونضارة فقط، هناك، إن عمليّة الحياة نفسها تتضمن - بالضرورة - معاناة وألم. ذلك ما ينبئ به فصل «حنين مؤلم» بتقريعاته السبعة.

في جديلة لريمه الم معاناة المرض يرجعنا إلى ريعان الصحة والصبا، وفي هذا النص فإن ما يحدث للواصل - في نص «البنت التي وأربت الباب للحلم» يحدث حين تقبض السيدة غير المسماة - إلا في العنوان ربما - على النار، ثم تجتث شعرها كله بسبب الألم لا يطاق تكي من الليل وحدها، لماذا الألم لا يبين النص ولكننا فيما أظن نستشف أنه ألم الحياة نفسها.

وفي «رفّة جفن» لعلم الم انهيار الواقع والتهاسة بالخرافي واللاواقعي يوحي بأن الاستقامة إلى العادي والمألوف هو نوع من أنواع الزيف، وأن القلق الملاصق لخبرة ما وراء الواقع تعميق وجودي للحياة.

أما في «جنّاح الحريم» فلعل الم العنوسة والحرمان من متعة أساسية هي المتعة الإيروسية - حتى لو تحققت في إطار مؤسسي هو الزواج - يعني أن هذا الحرمان تأكيد مقلوب لأن بهجة التحقيق هي المنجاة من مهاري العصاب والخلّاص من السقوط في قبضة اليأس.

وهكذا تمضي حدوس هذا النص، «بوابة قوطية» تمجيد للحرية وهي مقوم الحياة السوية أو الميثية أو الخصبة على السواء، «وتفريية» انشودة لونس الوطن - أيّا كان الوطن - في مقابل وحشة الغربة والاجتثاث. «رأى عمال البلدية ما يزالون يواصلون اجتثاث الشجرة الكبيرة من جذورها، كان يحب هذه الشجرة التي شهدت طفولته» (ص ٥٧) فكأنها تمثل لهوية نفسها التي سوف تجتث عندما يسافر إلى بلد بعيدة ويهجر أياه المشلول في محتته «هل الوليمة» إدانة للقهر والمطاردة إذ توحى لنا بحنين إلى الحياة ليس فيها عنف القهر والذبح والملاحقة؛ أما «وجه في الليل» فلعلم ما

فيها من استرجاع يكاد يكون حرفيا للذكريات من سيرة ذاتية لا للراوي الكاتب فقط، بل لثقافة حقبة كاملة من عهود هذا الوطن أو هذا القطاع من الوطن، فإنها في نهاية التحليل استرجاع لماض جميل - كأنه بذرة مخصبة في قلب الحياة التي تردى الآن في واقع قبيح، بالطبع دون مباشرة ودون تقرير أو خطابية، لكن بإفصاح فني قد يكون موجعا ولكنه بليغ.

من جوانب محبة الحياة صحو الأيروسية، وسريان مياه الرومانسية الكائنة - وهي سمة من سمات كتابية هذا القاص الذي يظل رومانسيا مهما تفخى تحت تفصيلات واقعية دقيقة - ذلك ما تجده أجل وأجمل ما نجد في صحوة «عبدالمولى» (الاسم القناع الكاتب لسعيد الكفراوي) على الشبقية المحتمة في «حنين الماء».

لا أريد أن أشير إلى ما لعله أصبح من المسلمات الشائعة من أن الماء له دلالة جنسية أو أيروسية سواء كان ذلك في التراث القديم أو في كشف التحليل النفسي عند فرويد أو يونغ، أو في النص المقدس على السواء «كان روح الله يرف على الغمر» و«خلقنا من الماء كل شيء حي» - الماء إذن شفرة للخلق والخصوبة وبهجة الشبق معا - بأحسن المعاني إن كان ثم مجال للتقييم هنا.

«وصلت شارع البحر، وهناك تسلمت من بين دغل الشجر، وشاهدت على «المرادة» أفخاذ النساء وأثداءهن العارية، وكن يفسلن الأواني والهدوم» (ص ٧٥) كنا نعرف المرادة في قرية جدتي باسم المودة، وهي بالطبع موقع الورد من العطش.

أما مغامرة عبدالمولى وهو في الثانية عشرة، مع سمرية اليافعة المتعطشة للشبق فهي خبرة يعرفها الكثيرون. «كنت أأخذ من صدرها لهاجام الناهد حيث أختبئ في المنام ولحظات من الصحو» (ص ٧٦)، في الصيف التي الشمس تطلق الحجر فيه، تضج الغيطان والحيوان كله - أو الحياة كلها

ـ بالشبق ، ومع عرامة الايروسية هنا فإن هذا المكان مأهول بالكثير من الاحلام التي احبها (ص ٧٧) الحلم إذن يدخل الايروسية الى مستوى غير نبي وغير خالص الخشونة أو تام الجفاوة.

سوف نجد تردادا لمثل هذه النغمات وقد استحالحت الى رومانسية خالصة في آخر نص «جارتنا الذي يحب قراءة الكتب» أو في «حمام الملكة» حيث «الحب هنا (في مرسى مطروح) أما الموت فهناك في أسكندرية» ويعني طبعاً موت الملكة الاسطورية الأبعدا وجيبيها المنكود العظيم في الحب. (ص ٨٤).

وفي الطفل العاري الذي ينفي بمجرده وجوده رعب الخراب المحيى الذي أعطى ودمر كل شيء في نص «يوم غام» (ص ٩٩-١٠٠) تأتي من ذلك ضربة الرصاص القاتلة.

يعني أن الحياة ليست حينها صرا خالص بل هي هدف متصل للفناء، فهل هي تسلم نفسها للفناء؟

أما الرومانسية الطفلية ... ولعلها دائما وفي كل الأعمار تظل طفلية - فإننا نجدها في نص «غياب» حيث يرتبط الولد الراوي بحضور يكاد يكون فوق - انساني ، حضور الطفلة المعبأة الجميلة المرفهة «الشيخة أنيسة» وهي مع كل ما تتبعته من أنس وروح وإشعاع سوف تغيب.

الرماس القاتل للطفل العاري، وغياب أنيسة والموت القادم لا محالة - هو نص غائب - في «العراة» وتصريفات أو تصارييف الألم في «حين مؤلم» والقتل المضى الى الوصول في «البيت» التي وارتب الباب للحلم - كلها تنفي عن الحياة نغمة تقاؤل غير مشوب وبالتالي فهو زائف وسطحي، وتعقق لا من شنائخ للحياة والموت، بل تعمق بالأحرى من جوهر الحياة يلزمه الألم وترصد الموت أو ضربته.

لعل ذلك أيضا مما قد يضي معنى رعب الشيوخوخة الذي يمثل في هذه المجموعة بل في مجمل أعمال سيد الكراوي. العمة العجوز كومة من عظام

(ص ٩) والعلم «صامت كبيت مهجور» (ص ١٠) وقد غامت ذاكرته فيما يشبه شبورة الصباح (ص ١٢) وشيخ المنسر الفتى القوي بل الجبار العلقا قد فاحت منه الآن «رائحة العظام الرمي» (ص ٢٩). «و«الرميم» من مفردات الكراوي الأثرة المتكررة. رعب الشيوخوخة التي تثبت بقوة مؤثرة في نص «الملكوت» ليس في آخر التحليل الا تشيئا بأخر رمق للحياة، حتى لو انطفأ نور الشمعة، وحل على الدنيا الظلام، فإن بكاء الكهل ينقطع في نص «الملكوت» (ص ١٣).

محاولاة دفع الموت للحاصر، (ص ٨٧) هي كما أسلفت كل دوائر الحنين. بل إن الاحتجاج المدوي على الموت القادم يتمثل في صفة مدوية - حتى لو كانت ميلودرامية شيئا ما - هي غضب على العجز والمرض والسجن وقبح الواقع والحرمان أكثر بكثير غضبا على أن الراوي يمدد - العون - وهو صحيح معاني - الى رفيقه الذي يعرف أن موته قادم ويقول إن «الحياة أمامنا».

فإذا حاولنا أن ننمس خصائص الصياغة السردية اللغوية ولن أمل أبدا من ترديد أنها لا تنفصل لحظة ولا طرفة عين، عن الرؤية الخيرة، أو المحتوى أو المضمون على ما في هاتين المفردتين من تضليل وزيغ.

الميلودرامية التي نلاحظها في مفردات بعينها، مثل «الحزن الجليل» (ص ١٢) أو «خروج نعش العائد من الظلام الى النشور» (ص ٢٦) أو «الضحكة المرعبة التي تجلجل في الانحاء» (ص ٢٨) أو «المدنية المتوجة بالشمس والصولجان» (ص ٩٩) أو أن القلب دائما «ينفطر» أو ينفص، الى غير ذلك من رميد لغة فخمة، قلعلها توجي بأن شمة رؤية «مسرحية» للعالم أو لدواخل النفس، «مسرحية» هنا تعني تركيز ضوء - مثل ضوء البرجكتور في الكواليس مسندا الى الخشبة أو الى ساحة العرض - مما يجعل الأشياء والشخوص والمشاعر

أكبر وأجلى وأسطع - وبالتالي أفعّل وأنفذ - فيما يرجو الكاتب أو يهدف اليه، عن قصد وتدبر ربما، أو عن فعل آلية داخلية تحلي صياغة في الكتابة لها خصوصيتها.

بطبيعة الحال شمة اخطاء لغوية لم يكن من الممكن أن اغفلها مادامت تأتي في سياق لغة متمكنة وشاعرية وقوية، فالراس مذكر لا مؤنث (ص ٢٢ و ٨٢) أما البئر فهي مؤنثة لا مذكرة (ص ٦٥) والأود لا يسد بل لعل يقام (ص ٥٦). أما الاستخدامات العامة من نحو تطبيب وشاخطا فيه وشوح وطاشا فهي مجملها حسنة التطويق.

ومنسجمة مع السياق بل فعالة فيه. سوف أخذ على الكاتب ماخذنا حرفيا بحثا: أن مفردة الحنين تأتي متكررة مترددة لازمة حتى عندما خيل إلي أن ليس ضرورة لها، ذلك إن التأكيد عليها ووضعها في كل سياق ليس ضروريا حقا، لأن النص كله يحمل في طواياه معنى الحنين وشجنه وترجيحاته.

من التقنيات الهامة في هذا النص خاصة، وفي مجمل أعمال سعيد الكراوي عامة، ما قد استعير له مفردة من صنعة الفن التشكيلي هي التهشير، أي أن تكون الحدود في المسميات غير قاطعة وغير صارمة، بل هي معمة وغائمة، لست هنا في مقام التقييم بل في مقام التوصيف، فقد تكون في هذه التقنية ضرورة وفعالية لا تتأتى عن التحديد - يعني التضييق ومحاصرة المخيلة الخلاقة.

دائما - مثلا - هي البلاد البعيدة دون تسمية، هل هي السمودية أم العراقي، لكن هل من ضرورة حقا للتسمية؟ وغالبا هو نهر الماء، أو النهر وليس النيل أو الرياح البحري أو المنوي مثلا. صحيح أنه ما من موجب لوضع بطاقة محددة، لكن التعميم غالبا.

البلد بحري، هل هو اسكندرية أو بورسعيد؟ لا يهم حقا، ونحن نجد أنهم «أهل السكن، والسارح للغيظ،

والقادم من رحيل باسمه، وليس لهم أسماء وتوصيفات أكثر من هذه التجريدات المطلقة فعمل ذلك مما يعطي حسا بالشاعرية والصعود فوق أرض الواقع والخشن الضيق.

لكن ذلك ليس تقنية ساذجة، ذلك أن الراوي هو دائما «عبدالمولى» عندما يسمى، والأب هو «سلامة» والجدة هي «هائم» وتأتي بالفعل أسماء عبدالباقى وأحمد الشافعي وسميرة وبهجته الناظر، وطبعاً غيفي ووداد.

ويأتي ذكر النيل باسمه مرة واحدة، ويأتي تحديد شارع البصر، وحارة نوار.

أهم تقنيات سعيد الكفراني الماثورة ما أسميته في دراسة سابقة الترميز أو التشفير، ولعلني أضيف إليه هنا أن فيه مسحة من «الدرامية»، أو «السريرية» إن «سلط البناء العالية حيث ضوء كشاف ينير علما منكسا يدور حوله طائر في الليل يبعث عن ملأذنه (ص ٥٣) في آخر نص السجين والامتحان، هو استعارة واضحة الدلالة. وكذلك «المصحف المفتوح على الشمس المثيرة» (ص ٦٧) عند رحيل الشیخة أنيسة وصعودها إلى سماء الجبال الأخرى الساطعة الضوء.

وعندما ينتهي النص الذي يحكي عن شبق سميرة بنت الأستاذ بهجت الناظر، ومغامراتها مع عبدالمولى الصبي بصوت مهرة صالمة (ص ٧٨) فهو تأكيد على التأكيد.

وفي نص «العراة» فإن المشهد الذي يظهر على شاشة التليفزيون، في غرفة المستشفى غير السماء والتي نعرفها من أنها تطل على جزيرة في النيل، وهو مشهد فيه موسيقى كنسية وصلبان من الحديد الأسود المشغول تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التي أطلقها لماذا تركتني؟ هو استعارة مركبة وموحية بجوهر النص. تبلغ هذه التقنية مداها في صفحة ١١٠ أي في آخر نص «مجاننا» الذي يجب قراءة الكتب، إذ تقول الجارة للبت المحبة، عن ذلك الجار المثقف الذي يكتب قصص الأطفال.

«والله يا بنتي فات عليه من شهرين ثلاثة رجال. أخذه ومن يومها ما أفرش له مكان.

ثم ينتهي النص بـ «هبطت الدرج كمن يغور في بحر من ظلام وعلى حين غرة انتجرت من شارع «الثورة» الجاور صافرة انذار كأنها الثورة». فهو شاعر «الثورة» لا غير، والانداز كأنه «العويل».

ثم اتناول في النهاية «خبرة — تقنية — لعلها أعمق ما في هذا الكتاب حسداً وبصره حسداً، أعني «تقنية — رؤية» البعد اللاواقعي الذي أراه باستمرار أدق وأقعية من أي واقع سطحي ظاهري يومي ومألوف.

فليس دخول اللاواقعي في نسيج السرد قيمة شكلية فقط، بل هو أساساً رؤية للواقع تكمل هذا الواقع وتثريه. ففي «شرف الدم» يتلصق الأب — دما ووجوداً وملاحم وحياة — في الابن الكهل.

صحيح أنه في نص «ظل من ألفه» يرى الأب الذي علم بوفاة ابنته في الغربية كوابيس وأضغاث أحلام، وتأتي هذه الكوابيس — على مقتضى تقاليد السرد القديمة — باعتبارها أحلاماً، باعتبارها مقوماً من مقومات وعي تشتمل على كل من الحلم والصحو على قدم المساواة ولكن قوة انبعاث الحلم — حتى في داخل هذا الأطوار المحدد — تشفع وربما تدحض تقنية السرد التقليدي.

وفي نص «رفة جفن» يتبادل الراوي وصاحبة البيت الخاوي المسكون بما هو وراء الواقعي حواراً كاللغز يمكن تأويله — أو لا يمكن — باكثر من معنى، ثم يفرق الراوي «في منطقة النفس» (ص ٤٤) وينتهي هذا النص نفسه بفقرة جميلة متعددة المستويات «بدأت بفتح الأبواب باباً بعد باب باحثاً عن مصدر الغناء، عن صوت السيدة، وكنت أسير عبر المرات المضادة كائناتي أخرج من بطون التون القديمة السطرية بيهجة الكلمات، والمصورة بالصور اللونية، والمشغولة بأنسجة الحرير الهندي والصيني» (ص ٤٥).

ولعلنا نذكر أن الكتاب كله قد بدأ بوقوف الراوي في «الممر» بين المقابر، وما هوذا منا يسير في «الأروقة القديمة» فهل صورة الممر، المجاز، الطريق بين تقويضين، بين الموت والحياة — بين السحري و«المألوف» بين اليوم والقدم، مما يقتنض به هذا الكاتب؟

يبأني مصداق ذلك على الأرجح في ذلك النص الشاعر الصافي والنقي «التوت البري» إذ ينتهي: «قبل أن تدن الأرض بدنتك يبرز فرع أمك التوتة فيلقفك فتلقق متارجحاً بين الحياة والحياة» (ص ٦٩).

فليس هو الممر ولا التعلق ولا العبور بين موت وحياة أخرى، إذن بل هو بين حياة وحياة أو لعله بين الحياة والجبال.

والمهم هنا في تقديري، أن هناك تماهياً وتوحداً بين «الأم» التي تحذر ابنها وتبصره بمخاطر الحياة، وبين «الأم» التوتة الشجرة مصدر الحياة وجذرها العريق. هناك إذن حياة دنوية وهناك حياة أخرى يحسورها القديم «وارتباطك بها في كل وقت».

ومن الملاحظ كذلك أن دخول اللاواقعي أو موارد الواقعي يقتنض عند سعيد الكفراني، دائماً، بتطبيق للغة إلى أفق شاعرية رقيقة وموحية حيناً أو درامية قوية الأضامة حيناً آخر.

ذلك ما نراه مثلاً في «الغليون» الذي هو ترميز جلي للسفر إلى بعيد، وفي «حمام الملكة» الذي نجد فيه أن ثمة صوتاً بلغة مجهولة تتجمع حروفها فتصعد بنشيد من كل الأماكن .. خفت أن أهوى وقد اشتد بي الدوار، والملابس الملوثة تخفق كالأعلام» (ص ٨٥) حيث يقتنض العنصران الشاعرية والدرامية.

عندما ينتهي هذا النص بـ «رجعت بظهري وخرجت من المكان وأنا أصدق كل ما رايت، وأنه قبل ذلك «لم يكن حلماً» فإننا أيضاً نعرف أن ذلك لم يكن حلماً بل كان رؤية، ونحن أيضاً نصدق كل ما نرى في هذا الكتاب المتميز.

بالفصل - له ذلك تاريخ ملفه الطويل. باختصار : قبل عدة سنوات ، تلقت القرية أمراً من القلعة باستخدام مساح. رد العدة بجواب سلبي (لا حاجة لأي مساح). لكن الرد ضل طريقه إلى مكتب الوظيفة القديم إلى له ، في اللحظة التي كانت في المكتب العينة بالأمر تعمل على إلغاء الطلب القديم للمسل. هكذا ، بعد رحلة طويلة وصل له. إلى القرية بالخط. وأكثر من ذلك ، لأنه أعطي ذلك فليس له عالم ممكن عدا القلعة وقريته ، وجوده كله غلطة

في العالم الكافوكي ، أخذ الملف دور الفكرة الاطلاونية ، أنه يمثل الواقع الحقيقي ، في حين أن الوجود المادي للإنسان ليس إلا ظلاً معروضاً على شاشة الوهم. حقيقة أن المساح له ، ومهندس براغ ليس إلا ظلي بطاقات طيفيهما وحتى هما أقل كثيراً من ذلك. انهما ظلاً خطأ في الملف ، ظلالاً بدون الحق حتى في الوجود كلتيهما.

لكن إذا كانت حياة الإنسان ليست إلا ظلاً للواقع الحقيقي في مكان آخر ، متغير بلوغه في الانساني أو فوق الانساني ، فلماذا ندخل فجأة في عالم اللاهوت. والحقيقة أن أوائل الملقين على كافكا قسروا روايات وحكايات دينية رمزية. يبدو في مثل هذا التفسير خاطئاً (لأنه يرى الزمن حيث قبض كافكا على الأوضاع المموسة للحياة الإنسانية) لكنه كاشف: حيثما تتحدى السلطة نفسها ، فإنها تنتج انتمياتها لاهوتها الخاص ، حيثما تتصرف بمشيتها ، فلأنها توظف المشاعر الدينية نحوها. عالم كهذا يمكن أن يوصف بتعبيرات لاهوتية.

لم يكتب كافكا رموزاً دينية ، لكن الكافكاوية في الحقيقة والألب لا تنفصل عن بعدها اللاهوتي أو الأخرى (اللاهوتي الزيف).

ثالثاً :

لا يستطيع راسكولنيكوف حمل اعباء ذنبه ، ومن أجل الراحة يظل يعاقبه بكامل حريته ، أنه وضع معروف حيث (الجريمة تبث عن عقاب). النطق عند كافكا معكوس ، الشخص المعاقب لا يعرف سبب عقابه ، وتكون عقوبة العقاب غير محتملة ، ومن أجل أن يرتاح يحتاج التهم أن يجد تبريراً لقصاصه. العقاب يبعث عن جريمة لقد عوقب المهندس من براغ بقرابة بوليسية مكثفة ، وبطلب هذا العقاب بجريمة لم ترتكب ، وينتهي الأمر بالمهندس اتهم بالهجرة إلى أن يهاجر بالفعل. لقد عثر العقاب أخيراً على الجريمة.

الشعراء لا يخترعون القصائد القصيدة موجودة .. في وراء ما .. انها هناك . منذ زمن بعيد - بعيد لم يفعل الشاعر سوى أن اكتشفها جان سكاسل *

ميلان كونديرا يكتب عن فرانز كافكا في وراء ما - هناك

ترجمة : أمل منصور *

(١) يروي صديقي جوزيف سكوفرسكي في أحد كتبه ، هذه القصة الحقيقية :

دعي مهندس من براغ إلى ندوة مهنية في لندن. فذهب وشارك في محاضر جلسات الندوة ثم عاد إلى براغ. بعد ساعات من عودته تناول أول صحيفة «رود - براقو» - وهي صحيفة الحزب الشيوعي الرسمية - وقرأ : مهندس تشيكي ، حضر ندوة في لندن ، أطلق تصريحاً هجومياً للصحافة الغربية عن وطنه الاشتراكي وقرر البقاء في الغرب.

(٢) القصة التي روايتها ممكن أن نقول عنها فوراً دكافكاوية. هذا التعبير. مستمد من عمل فلان ، حدده خيال روايتي فقط. تبدو وكأنها القاسم المشترك الوحيد لأوضاع (أدبية وحقيقية) ولا تسمح لنا أي كلمة أخرى بإدراكها والتي لا تعطينا لا النظريات السياسية ولا الاجتماعية أو النفسية أي مفتاح لفهمها. لكن ما هي الكافكاوية؟ لنحاول وصف بعض مظاهرها.

أولاً :

واجه المهندس سلطة لها صفة متناهية بلا حدود. لا يستطيع إبداء أن يبلغ نهاية مطالبها اللامتناهية ولن ينجح في العثور على من أصدر الحكم المشرووم. أنه إن يواجه نفس الوضع الذي واجهه جوزيف ك. أمام المحكمة. أو المساح ك. في مواجهة القلعة. ثلاثتهم في عالم ما هو إلا مؤسسة متناهية هائلة واحدة لا يستطيعون الفكك منها. عثر الروائيون قبل كافكا المؤسسات باعتبارها ميادين الصراعات بين المصالح الشخصية والعامة. أما عند كافكا فالتوسعة هي آلية تخضع لقوانينها الخاصة. لا أحد يعرف من الذي سن هذه القوانين أو حتى لا علاقة لها بالمفهوم الانسانية وبالتالي فهي غامضة.

ثانياً :

في الفصل الخامس من القلعة يشرح عدة القصة

إن الهجرة غير المشروعة التي يرافقها تصريح كهذا أمر غير بسيط. إنها تتساقط شرطين عاماً في السجن. لم يصدق مهندسين عينة. لكن لا مجال للشك. المادة تشير إليه. صدمت سكرتيرته عندما دخلت مكتبه : يا الهي ، لقد عدت لا أقهر شيئاً هل رأيت ما كتبوا عنه؟

رأى المهندس الخوف في عيني سكرتيرته. ماذا يوسعه أن يفعل؟ ذهب إلى مكتب «رود براقو». وجد المحرر المسؤول عن الخبر. اعتذر المحرر نعم ، أنه موضوع مزعج فعلاً. لكن المحرر لا علاقة له بالموضوع. لقد تلقى نص المادة مباشرة من وزارة الداخلية.

هكذا ذهب المهندس إلى وزارة الداخلية. وهناك قالوا : نعم ، بالطبع ، هناك خطأ ، لكنهم ، أي الوزارة لا علاقة لهم بالأمر. لقد تلقوا التقرير عن المهندس من المخابرات في السفارة بلندن. طالب المهندس بكتيبي رفضوا لأن التكتيبي غير ممكن ، لكن لن يحدث له شيء ، عليه أن يقاتل لكن المهندس أصابه القلق ، أدرك فجأة أنه مراقب ، وأن مكانه مسجل ، وأنه ملاحق في الشوارع لا يجد يوسعه النوم ، طارده في الكوابيس حتى لم يعد يتحمل الضغط. فقام بالكثير من المخاطر الحقيقية ليترك البلاد بطريقة غير مشروعة. وأخيراً أصبح مهاجراً.

★ مترجمة من الأردن.

يقرر. في الفصل السابع من «الحاكمة» أن يفحص حياته كلها، باعتباره لا يعرف التهمة الموجهة إليه في ماضيه كله - وحتى أصغر التفاصيل، لقد بدأت ألة (لشوم الذات) بالعمل، والمهم يبحث عن جريمة.

تتلقى أماليا في يوم ما رسالة فاحشة من موظف في القلعة، تمنعها وهي شديدة الغضب، القصر ليس بحاجة لإدانة تصرف أماليا المشهور. لقد فعلت الخوف فعله (ذات الخوف الذي رآه مهندسنا في عيني سكرتيرته). وهكذا بدون أوامر، بدون إشارة واضحة من القلعة يتقاضي الناس عائلة أماليا وكأنها وباء.

حاول والد أماليا الدفاع عن أسرته. لكن واجهته مشكلة. إذ ليس من المستحيل العثور على أصل الحكم، لكن الحكم نفسه غير موجود. فمن أجل أن تستأنف أو تطلب عفوا، يجب أن تكون محكوماً أولاً يتوصل الوالد إلى القلعة أن تعلن عن ذنبه. إذن لا يكفي القول أن العقاب يبعث عن جريمة. ففي هذا العالم اللاهوتي المزيّف يتوصل المعاقبون التعرف على جريمتهم. يحدث كثيرا هذا الألام في براغ إلا يعرف المغضوب عليه حتى على أكثر الأعمال حقارة. يبحث دون جدوى عن شهادة تبين الذنب الذي اقترفه وأنه ممنوع من العمل. لكن الحكم غير موجود، وبلا كان العمل في براغ واجبا ينص عليه القانون، ينتهي به الأمر أن يتهم بالطفيلية، وهذا يعني أنه مذنب بتجنّبه العمل. لقد وجد العقاب جريته.

رابعا: تبدو حكاية المهندس من براغ قصة مضحكة، مزحة. أنها تثير الضحك. رجلان عاديان تماما (ليسا «مفتشين» كما في الترجمة الفرنسية) يقاضجان جوزيف. كما في السريتر ذات صباح ويخترانه أنه موقوف، ويكلمان طعام افطاره. كان له. موطننا مدنيا مضطربا فبدلا من أن يطرد الرجلين من شقته، يقف في ملابس نومه ويدافع عن نفسه مطولا. عندما قرأ كافكا الفصل الأول من الحاكمة لأصدقائه ضحك الجميع، بنو فيهم المؤلف تخيل فيليب روث نسخة سينمائية عن القلعة. يلعب غرو شوماركس دور المساح ك. مع شيكو وهارو بدور المساعد. نعم، روث على حق تماما - فالكونميديا لا تفعل من جوهر الكافكاوية. لكن هناك راحة قليلة للمهندس في معرفته أنها كوميدية. انه في فخ مزحة حياته مثل سمكة في

إثاء. انه لا يجد ذلك مضحكا. من الطبيعي أن المزحة هي مزحة فقط إذا كتبت خارج الاناء، بالمقابل تأخذنا الكافكاوية إلى الداخل، إلى أعماق المزحة، إلى رعب الكوميديا. في العالم الكافكاوي الكوميدي ليس مضادا للتراجيدي (التراجيوميدي) كما في شكسبير، انه ليس هناك لجعل التراجيدي أكثر احتمالا بتخفيف اللغة، انه لا يرافق التراجيدي، ابدا، انه يحطمه الذي يامله: العزاء في أن يجد نفسه في عظمة التراجيديا (مفترضة أو حقيقية). فقد المهندس وطنه، وضحك الجميع.

(٢) هناك مراحل في التاريخ الحديث تشبه فيها الحياة وروايات كافكا. عندما كنت ما زال أعيش في براغ، كنت أسمع الناس باستمرار يسمون مقر قيادة الحزب (وهي بنائية حديثة بشعة) باسم «القلعة» وبلاستمرار نفسه كنت أسمع السكرتير الثاني للحزب «الرفيق هندريش» يدعى كلام (إذ كان أكثر جمالا من كلمة Klam التي تعني بالتشيك «مراب» أو «مخاض»).

سجن الشاعر أ.، وهو شيوعي جدد، بعد محاكمة ستالينية في الخمسينات، كتب في سجنه مجموعة من القصائد أعلن فيها إخلاصه رغم كل الرعب الذي واجهه. لم يكن مصدر ذلك الجبن. لقد رأى الشاعر إخلاصه لجلاديه كعلامة لفصيلته واستقامته.

أولئك الذي أطلقوا على هذه المجموعة من أمالي براغ، أطلقوا عليها، بشيء من السخرية عنوان «عرفان جوزيف ك. بالجميل». لقد كانت الصور والأوضاع وحتى الجمل المميزة في روايات كافكا جزءا من حياة براغ. هذا القول يمكن دفعنا إلى الاستسراح. إذا كانت صور كافكا حية في براغ فلأنها تنبأ بالمجتمع الشمولي.

هذا الإحشاء يحتاج إلى تصحيح. إن الكافكاوية ليست مصطلحا سوسولوجيا أو سياسيا - قامت محاولات لتفسير روايات كافكا بوصفها نقدا للمجتمع الصناعي، للاستغلال، للاستلاب وللأخلاقيات البرجوازية وبإختصار للرأسمالية. لكن لا يوجد شيء من العنصر الرأسمالية في كافكا - لا المال، أو سلطته، ولا التجارة ولا الملكية والائلا أو الصراع الطبقي. ولا تنطبق الكافكاوية أيضا مع تعريف الشمولية، فلا يوجد في روايات كافكا للحزب

ولا الايديولوجية ومفرداتها ولا السياسة، ولا الشرطة أو الجيش. لهذا يجب علينا القول أن الكافكاوية تمثل إمكانية كامنة في الإنسان وعالمه، إمكانية غير محددة تاريخيا تراقف الإنسان على نحو أو آخر إلى الأبد.

لكن هذا التصحيح لا يلغي السؤال كيف يمكن أن تندمج روايات كافكا بالحياة الحقيقية في براغ، بينما قرئت الروايات نفسها في باريس بوصفها تعبيرا غامضا عن عالم المؤلف الذاتي الكلي، هل يعني ذلك أن إمكانيات الإنسان وعمله المعروفة بالكافكاوية تصبح أقدارا شخصية واقعية في براغ أكثر منها في باريس؟ هناك نزعات في التاريخ الحديث تنتج الكافكاوية في البعد الاجتماعي الواسع: القوة المتصاعدة للسلطة التي تنزع إلى تسليتها نفسها، وبيروقراطية النشاط الاجتماعي التي حوالت كل المؤسسات إلى متاهات بلا حدود، مما يؤدي إلى استلاب شخصية الفرد. لقد أظهرت الدول الشمولية بوصفها متصاعدة كبيرا لهذه النزعات العلاقة الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الحقيقية.

لكن ليس بإمكان الناس في الغرب رؤية هذه العلاقة، ليس لأن المجتمع الذي ندعوه بالديمقراطي أقل كافكاوية من مجتمع براغ اليوم فقط، بل لأنه، حسب ما يبدو لي، فقد هنا على نحو قاطع الإحساس بالواقع.

حقيقة أن المجتمع الذي ندعوه ديمقراطيا ليس غريبا على عملية استلاب الفرد والبيروقراطية. لقد أصبح الكون كله مسرحا لهذه العملية.

لكن لماذا كان كافكا أول رواي أدرك هذه النزعات التي كانت تظهر بعد وفاته على مسرح التاريخ بوضوح وقسوة تام؟

(٤) إذا تركنا الخرافات والأساطير جانبا، فلا يوجد أثر هام لهتمامت فرانز كافكا السياسية وبهذا المعنى، فإنه يختلف عن كل أصدقائه البراغيين، من ماكس برود، فرانز فيريل، إيفون أروين كيش، ومن كل الطليعيين الذين برادعاهم معرفة اتجاه التاريخ، ينفغسون في استحضار وجه المستقبل كيف إذن أن الأعمال التي تميزت كنبوءة اجتماعية سياسية ليست أعمالهم، بل أعمال رفيعهم للمترجم النظري الذي انتفس في حياته الخاصة وفي فنه، والتي هي لهذا السبب ممنوعة في جزء كبير من العالم.

تأملت هذا الغموض ذات يوم بعد أن رأيت مشهداً صغيراً في منزل صديقة قديمة لي. لقد اعتقلت هذه المرأة سنة ١٩٦١ خلال المحاكمات الستالينية بالبراق، وأدينته بجرائم لم ترتكبها. لقد وجد الناس من الشيوعيين أنفسهم في الوضع نفسه في ذلك الوقت. لقد تأمروا طول حياتهم مع حزبهم. عندما أصبح فجأة جلاهم، وافقوا تماماً مثل جوزيف ك. على «فحص حياتهم، ماضيهم، حيث أتق التفاصيل، لكي يعثروا على الجريمة المخبوءة وفي النهاية، الاعتراف بجرائم متخيلة.

لقد أنقذت صديقتي حياتها، لأنها رفضت بشجاعة نادرة الخضوع — كما فعل رفاقها. وكما فعل الضاحر «أ» — والذين عن جرمياتهم، رافضة مساعدة جلايهم، أصبحت غير صالحة للاستعمال في المشهد الأخير للمحاكمة، وهكذا بدلا من أن تعدم حكم عليها بالسجن المؤبد. وبعد أربعة عشر عاماً، رد إليها الاعتبار وأُدرج عنها.

عندما اعتقلت هذه المرأة كان عمر طفلها سنة واحدة، عندما خرجت من السجن انضمت إلى ابنها البالغ خمسة عشر عاماً وتعمقت بمشاركته العيش في عزلة متواضعة منذئذ. لقد كان ارتباطها العاطفي بالصبي مفهوماً تاماً. ذهبت لرؤيتها ذات يوم — كان عمر ابنها سبعين وعشرين عاماً. كانت الأم تبكي غصياً وبما ليس تأفه تماماً: لقد نام الصبي أكثر من اللازم أو شيئاً كهذا. سألت الأم ولم تتزعج من سبب سخيظ كهذا؟ هل يستحق البكاء بسببه؟ الست تبالغين؟

أجابني الشاب بدلاً عن أمه «لا» أن أمي لا تبالغ. أمي امرأة رائعة، شجاعة. لقد قاومت عندما انهار الجميع. أنها تريد أن تجعل مني رجلاً حقيقاً. حقيقة أنني نمت كثيراً، لكن أمي وبختي على شي أكثر، إنه موطني، موطني الاناني، أريد أن أصبح كما تريد مني أمي أن أكون وأشهدك بوعدى أنني صامعياً.

إن الذي فشل الحزب في تحقيقه مع الأم، نجحت الأم في تحقيقه مع الابن. لقد أرغمت على أن يمتلك لهذه التهمة السخيفة، على البحث عن جريمة، على الاعتراف علناً، نظرت، مذهولاً، إلى هذه المحاكمة الستالينية المصغرة، وفهمت على الفور أن الميكانيزم النفسي الذي يوظف الأعداء التشاريكتية (الذخيرة) والالانسانية (هو نفسه الذي ينظم الأوضاع

الخاصة (العادية جداً والانسانية).

(٥) توضح الرسالة الشهيرة التي كتبها كافكا ولم يرسلها إلى والده أنه من العائلة. من العلاقة بين الطفل وتحدي سلطة الأبوين، استخلص معرفته الإحساس بالذنب، التي أصبحت أكبر ثيمة في أدبه. في «الحكم» وهي قصة قصيرة شديدة الارتباط بتجربة المؤلف العائلي، يتهم الأب ابنه ويأمره أن يقرق نفسه.

ينقل الابن ذنبه المفترض ويرمي نفسه بالنهر طواعية، كما في عمل اللاسوق، يذهب خلفه جوزيف ك. الذي إدانته منظمة مجهولة للذنب. أن التشابه بين التهمتين، «الشيوعيين» والذنب، وتنفيذ الحكمين، يكشف الرابط في عمل كافكا، بين «الشيوعيين» العائلي الخاصة وبين الشمولية في رؤاه الاجتماعية العظيمة.

ينزع المجتمع الشمولي في صيفته الأكثر طرفاً، إلى مسح الحدود بين العام والخاص، وتطالب السلطة التي تصير أكثر دكتة أن تكون حياة المواطن شفافاً تماماً. إن اللش الأعلى للحياة بدون أسرارها يطابق مع العائلة النموذجية. على المواطن أن يخفي شيئاً أبداً عن الحزب أو الدولة، تماماً مثل الطفل الذي يجب ألا يحفظ بسر عن أمه أو أبيه. تظهر المجتمعات الشمولية ابتساماً مثالية. أنها تريد أن تبدو مثل «عائلة واحدة كبيرة».

غالباً ما يقال أن روايات كافكا تعبر عن رغبة جامعة للاميان بالجماعة والاتصال الانساني، أن للكائن غير المتجزئ الذي هو ك. هدفاً واحداً: تجاوز لعنة العزلة، أن ذلك ليس مجرد مقولة، أو تفسير مختزل فقط، انه تفسير مضاد، لم يكن المساح ك. باحساً عن الناس وحماستهم، أنه لا يحاول أن يصبح «رجلاً بين الرجال» مثل «أوريس» سارتر، أنه يريد الحقوب لم ليس من جماعة بل من مؤسسة. لكي يصبح كذلك عليه أن يدفع للشئ غالياً يجب أن يخشى عن عزلة. وهذا هو حبيسه: أنه ليس وحيداً أبداً، فالحساسان اللذان أرسلوا من القلعة يلاحقان دوماً. عندما مارس الحب للمرة الأولى مع فريدا كان الرجلان هناك يجلسان على طاولة القهى يطلان على العاشقين، ومنذ تلك اللحظة لم يفيا عن سريره ما.

ليست لغة العزلة بل «انتهاك العزلة» هو هاجس كافكا. أرغعت الجميع «كأول روسمان» واستمرار انهم يبيعون ملابسهم يأخذون صورة أبويه

الوحيدة، في مخدعه، قرب سريره، يتسلكان ويسقطان فوقه بين الحين والأخر. أجبره رجلان جلفان: روبنسون، وديلامارش أن ينتقل معها والسوية. برويندا التي يخترق أيتهاً أن ذنبه أثناء نومه. تبدأ قصة جوزيف ك. أيضاً بانتهاك خصوصية: يأتي رجلان مجهولان لاعتقاله في سريره. ومنذ ذلك اليوم، لم يشعر بوحده المحكّة تتبعه تراقبه، تحادته حياة الخاصة تخفي بشيئا فشيئاً، يتغلها المنظمة الغامضة التي تلاحقه.

إن الأرواح الشاعرية التي تحب التبشير بالغاء الأسرار وشغافة الحياة الخاصة لا تترك طبيعة العلوية التي تطلقها. تشبه نقطة بداية الشمولية بداية «الحاكم» مستقل وأنت غافل في سريك سيأتون إليك كما اعتاد أبوك وأمك أن يفعلا.

يتسامل الناس غالباً أن كانت روايات كافكا استقامتها لأكثر صراعات المؤلف الشخصية والخاصة، أم وصفاً موضوعياً «للالاة الاجتماعية».

لا تقتصر الكافكاوية على الملكية الخاصة أو العامة أنها تحتويها معاً، العام هو مرآة الخاص والخاص يعكس العام.

(٦) في حديثي عن الممارسات الاجتماعية الصغرى التي انتجت الكافكاوية لا أعني العائلة فقط بل المنظمة التي قضى فيها كافكا كل حياته: المكتب.

غالباً ما ينظر إلى أبطال كافكا على أنهم أسقاط مجازي للمثقف، لكن لا يوجد مثقف في غريغور سامسا. عندما يستيقظ وقد تحول إلى صرصار، كان له هم واحد، في هذه الحالة الجديدة، كيف يصل إلى المكتب في الوقت المناسب، لم يكن في رأسه سوى الطاعة والنظام الذي تعود عليه في مهنته: أنه مستخدم، موظف، ككل شخصيات كافكا. موظف ليس بمعنى النموذج السوسيوولوجي (كما في زولا) بل ككائناتية انسانية، طريقة ابتدائية للوجود.

في عالم الوظيفة البيروقراطي لا يوجد أولاً، مبالغة، ولا ابتكار ولا حرية في الفعل هناك فقط أوامر وقواعد. انه عالم الطاعة. ثانية يقوم الموظف بجزء صغير من النشاط الإداري الكبير ولا يعرف شيئاً عن هدف أو أقاله: انه العالم الذي أصبحت فيه الأفعال آلية ولا يعرف الناس معنى ما يفعلونه.

ثالثاً: يتعامل الموظف فقط مع أشخاص

مجهولين وملفات. انه عالم التجريد.

ان وضع الرواية في عالم الطاعة، والآلية، والتجريد، حيث المغامرة الانسانية الوحيدة هي الانتقال من مكتب الى آخر، يبدو على تضاد مع جوهر الشعر الملحمي. من هنا السؤال كيف باستطاع كافكا تحويل هذه المادة الرومانية غير الشعرية الى روايات مذهلة؟

نجد الجواب في رسالة كتبها الى ميلينا: «المكتب ليس مؤسسة غبية، انه اقرب الى عالم الغرابية اكثر منه الى الغباء، ونظري هذه الجملة على واحد من اكبر اسرار كافكا. لقد راى ما لم يره غيره. فقط الامة الكبرى للظاهرة البيروقراطية بالنسبة للانسان ولشرطه، ولستقبله، لكن ايضا (والاكثر ادهاشا) الشعرية الكاملة التي تطوي عليها الطبيعة الشبحية للمكاتب.

لكن ما الذي يعنيه تحول المكتب اقرب الى عالم الغرابية؟

يمكن لمهندسينا من براغ ان يفهمه. قذف به خطا في ملف الى لندن، هكذا تحول في براغ كشيخ حقيقي، بحثا عن جسده الضائع، في حين بدت له المكاتب التي زارها متاهة بلا حدود من ميولوجيا مجهولة.

سمحت طبيعة الغرابية التي ادركها كافكا في العالم البيروقراطي بأن يفعل ما بدا صعب التخليل من قبل: لقد حول مادة مضادة للشرع يعصى في مجتمع بيروقراطي الى شرع عظيم في الرواية، حول قصة عادية جدا لرجل لا يستطيع الحصول على وظيفة موعودة (التي هي في الحقيقة قصة «القلعة» الى اسطورة، الى ملحمة، الى نوع من الجمال لم نر له مثيلا من قبل.

بتوسيع المكان البيروقراطي الى كون هائل الابعاد، نجح كافكا بدون تعمد في خلق صورة اذهلتنا بشبهها بمجتمع لم يعرفه أبدا، والذي هو مجتمع براغ اليوم.

ان الدولة الشمولية في الواقع هي إدارة واحدة ضخمة، طالما ان كل العمل هو للدولة، فحين كل فرد من كل المهن أصبح مستخدما. العامل ليس عاملا، القاضي ليس قاضيا، والبايع ليس بائعا، والتكاهن ليس كاهنا، انهم جميعا موظفون الدولة. «انتي انتمي الى المحكمة»، قال الكاهن ليجوزيف ك. في الكائناتية عند كافكا، يخدم الجاهلون للمحكمة لن يشر دهشة أي مواطن في براغ، إذ أنه لن يجد دفعا شرعيا عنه أفضل مما وجد. ك. فالخامون لا يعملون لخدمة المنهين بل في خدمة المحكمة.

(٧) في مجموعة مكونة من ١٠٠ رباعية تبوح ببساطة شبه طفولية عن أخطر وأعقد الألعاق، كتب الشاعر التشيكي العظيم:

الشعراء لا يختارون القصائد

القصيدة موجود في وراء ما

أنا هناك .. منذ زمن بعيد .. بعيد

لم يفعل الشاعر سوى أن اكتشفها.

تعني الكتابة بالنسبة للشاعر إذن تحطيم جدار يخفي وراءه في الظلام شيء ثابت (القصيدة). لهذا (ويسبب هذا الكشف المفاجيء والمدهش) فإن «القصيدة» تنفذ إلينا بوصفها انبهارا.

قرأت رواية «القلعة» للمرة الأولى عندما كنت في الرابعة عشرة وأرن سحرني الكتاب بهذا العمق مرة ثانية أبدا رغم الإدراك الواسع الذي يحتويه (كل المحسوس الكافكاوي) كان مبهما بالنسبة إلى آنذا: لقد كنت مبهورا.

فما بعد تكيف نظري مع نور «القصيدة»، وبدأت برؤية تجربتي الشخصية للملحة مع ما بهجري، ومع ذلك كان النور باقيا هناك.

يقول جان سكاكل انتظرتنا «القصيدة» غير قابلة للتغير منذ زمن بعيد... بعيد... لكن اليس عدم التغير في عالم متغير باستمرار هو محض وهم؟

لا: كل وضع هو من صنع الإنسان ويحتوي على ما يحتوي عليه الإنسان، مع ذلك يمكن أن نتخيل أن الوضع موجود (هو) وجميع مفاهيمه المتناقضات (يقية) «منذ زمن بعيد...» بوصفه إمكانية إنسانية.

لكن في هذه الحالة ما الذي يمثله التاريخ (المتغير) بالنسبة للشاعر؟

قد يبدو غريبا، أن التاريخ في نظر الشاعر هو في موقف يشبه موقفه هو.

التاريخ لا يبتكر، أنه يكتشف، يكشف التاريخ من خلال أوضاع جديدة، ماهية الإنسان، ما هو فيه «منذ زمن بعيد...» بعيد وما هي إمكانياته.

إذا كانت «القصيدة» موجودة أصلا هناك، فمن غير المنطقي أن نضفي على الشاعر موهبة التنبؤ، لا، أنه «يكتشف فقط إمكانيات إنسانية» (القصيدة) موجودة هناك منذ زمن بعيد... بعيد) سيكتشف التاريخ عنها بدورها، ذات يوم.

لم يتنبأ كافكا. لقد رأى فقط ما هو موجود «هناك». لم يكن يعرف أن رؤيته كانت تنبؤا. لم يكن ينوي تعريه نظام اجتماعي ما. لقد

سلط الضوء على ميكانزمات عرفها من تجربة إنسانية خاصة واجتماعية، دون أن يشك أن التطور اللاحق سيضع هذه الميكانزمات في مجال الفعل على مسرح التاريخ الكبير.

نظرة السلطة المنومة، البحث اليأس عن الجرمية، النفي والرعب من النفي، الأمانة بالامتنال، الطبيعة الشبحية للواقع والسحر السحري للملف، الغضب المستمر للحياة الخاصة، الخ كل هذه التجارب التي أجراها التاريخ على الإنسان في أنابيب اختباره الخاصة، كان قد أجراها كافكا وقبل بذلك بسنوات، في رواياته.

سيمضي تقارب العالم الحقيقي للدول الشمولية مع «قصيدة» كافكا شيئا غريبا، وسيشهد دوما أن فعل الشاعر، في جوهره، لا يمكن التنبؤ به، تتناقض: فالمحسوس الاجتماعي والسياسي، والتنبؤي، الهائل لروايات كافكا يمكن أن وجه الدقة في «عدم التزامها»، أعني بذلك في استقلاليتها عن كل أبراج السياسية، والمفاهيم الأيديولوجية والتكهنات المستقبلية.

في الواقع إذا «ندره» الشاعر نفسه لخدمة الحقيقة المعروفة منذ البدء (والتي تقدم نفسها بنفسها وهي «أملنا هناك» بدلا من البحث عن «القصيدة الخفية» في مكان ما، هناك، فإنه قد تخلى عن رسالة الشعر. ولا يهم أن تسمى الحقيقة المتصورة مقدما ثورة أو انشقاقا إيمانا أو الحاد، أن كانت أكثر عدالة أو أقل، أن الشاعر الذي يخدم أي حقيقة أخرى غير التي يجب اكتشافها (والتي هي انبهار) هو شاعر مزيف.

إذا كنت أتمسك بثرات كافكا بهذه الحماسة، وأن كنت أدايع عنه كانه تراخي الشخصي، فليس لأنني اعتقد بفائدة تقليد ما لا يقلد (وإعادة اكتشاف الكافكاوية)، لكن لأنه مثال رائع، للاستقلالية الابداعية، الرواية (للشعر الذي هو الرواية). سمحت هذه الاستقلالية لفرانس كافكا أن يتحدث عن شرطنا الإنساني (كما ظهر في قرنتا) بطريقة لا تستطيع أي فكرة اجتماعية أو سياسية أن تحدثنا بمثلها.

● جان سكاكل. واحد من أهم الشعراء التشيكي

الذي صكه الناقد الشكلائي الروسي فكتور شكوفسكي، يشدد على أن عملهم غير كاف لأنه «لا يرى العمل الفني في التاريخ، أي في أفق إنتاجه التاريخي، ولا يعاين وظيفته الاجتماعية، وأثره التاريخي» (نحو فهم جمالي لعملية التلقي، ص ١٨).

في اعتراض مواز لنقده عمل الشكلائين الروس يقول ياكوس أن اصرار الناقد البينوي الفرنسي رولان بارت على لعبة التناص الحر، التي لا حدود لها، لا تنتج قراءات تاريخية، أو جمالية. وبالمقابل فإن مدرسة التأويل الأدبي (الهيرمونيوطيقا) تقدم فرضية شديدة الأهمية وهي أن تعيين معاني الأعمال الأدبية بتطور تاريخيا ويستند الى منطق محدد مما يساعد في تشكل المعايير الأدبية، ويضيف على الدوام جديدا الى سلسلة الأعمال الأدبية الكبرى، كما يساعد في عملية تحول هذه المعايير على مدار التاريخ. والأهم من ذلك أن هذه الفرضية تسمح بعملية التمييز بين «التأويلات الاعتبارية وتلك التأويلات التي حظيت بنوع من الإجماع» بين القراء والنقاد والدوائر الأدبية المختلفة. (نحو فهم جمالي، ص ١٤٨).

في هذا السياق صاغ ياكوس تعبير «أفق التوقعات، ليفسر أسس عملية الاستقبال الأدبي حيث تتحدد قيمة أي نص بالاستناد الى المسافة التي تقوم بينه وبين «أفق التوقعات».

يذكرنا مصطلح «أفق التوقعات» بتعبير «اندماج الآفاق» الذي صاغه أستاذ ياكوس، هانز جورج غادامر، وفسر استنادا اليه عمليات فهم الماضي والآخر، إذ بدلا من الحديث عن الفهم كحقيقة موضوعية يرى غادامر أن الفهم لا يتحقق الا من خلال تكييف المعنى وتسوية الخلاف في وجهات النظر. أن عملية القراءة، حسب

هانز روبرت ياكوس

من توقعات القاريء الى معنى التجربة الجمالية

* فكري صالح *

يعد الناقد والمؤرخ الأدبي هانز روبرت ياكوس (١٩٢١ - ١٩٩٧) من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقاريء. وقد طور ياكوس، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية، وعلى رأسهم وولفغانغ أيسر، ما عرف في سنوات الستينات والسبعينات بـ «نظرية التلقي». وكان لاستاذ هانز جورج غادامر، الذي درس على يديه في جامعة هايدلبرغ، أكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي في زمن بعينه، بمعنى هذا العمل وتاريخيته.

العلاقة التي تقوم بين النص والقاريء، ففي الوقت الذي يركز التأويل على تحديد المعنى تقوم الشعرية بالوصف العلمي للنص دون الانشغال بالدلالة.

من الواضح في عمل هانز روبرت ياكوس انه ينتهي الى التيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخيته، وتركز أعماله الأولى على تجديد معنى «التاريخ الأدبي» وجعله يحتل قلب الدراسة الأدبية. ومع انه لا يدعو الى العودة الى التركيز على حياة المؤلف وبيئته التاريخية، كما يفعل النقد التقليدي، فإن جوهر دعوته النقدية يتمثل في محاولة التوفيق بين الجدل التاريخي الماركسي والشكلائية الروسية. لكنه في الوقت نفسه يرفض النظرية الماركسية في الانعكاس لأنها تختزل العمل الأدبي الى عملية نسخ وظيفي للواقع، وهو، رغم تأثره الواضح بالشكلائين الروس وخصوصا بمفهوم «نزع الالفة»

درس ياكوس فقه اللغات الرومانسية والنقد الأدبي في جامعة كونستانس، كما درس أيضا في جامعتي كولومبيا وبييل الأمريكيتين وجامعة السوربون في فرنسا، وتركزت التأثيرات الأساسية على عمله النقدي في تأويلية غادامر وشعرية الشكلائين الروس حيث تنازعه هذان التياران، من تيارات التفكير النقدي، على مدار أعماله ويلحظ الدارسون هذه التأثيرات في حوليات مدرسة كونستانس، التي بدأت في إصدارها منذ عام ١٩٦٣.. والتي ظلت تصدر تحت عنوان «الشعريات والتأويل»، وهما كلمتان تبيانان حالة الانقسام داخل المدرسة بين تيارين أساسيين في مجموعة «نظرية التلقي» الألمانية يحاولان، رغم تباين وجهات النظر حول معنى العمل الأدبي ان يتوصلا الى طبيعة

✽ ناقد ومترجم من الأرن

غادامر، هي نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر، ونحسب أن ممارسة فعل القراءة في الحاضر لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحييزات المستقرة في ثقافتنا. ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدود تاريخياً أن نتوصل إلى بعض الفهم الذي يمكننا من لقاء بعض الضوء على النصوص القديمة. وفي أثناء عملية الفهم هذه قد يحصل نوع من الاندماج بين «أفق توقعاتنا» وأفاق كتابة الماضي وقراءته.

ومع أن يابوس يحاول، في فهمه علاقة العمل الأدبي بالمتلقي أن يفسر الطبيعة المتغيرة لعنى العمل الأدبي، إلا أن تأثيرات غادامر ومدرسته التأويلية، التي تشدد على أن المعنى لا يتحقق إلا عبر علاقة مجاورة أو من خلال المصادفة، واضحة في عمله. لكن الاختلاف بين غادامر ويابوس يكمن في طبيعة مشروع يابوس. أنه لا يعني بالتكرين على المؤلف، أو النص، أو التأثيرات الأدبية بل على عملية تلقي النص بدءاً من زمن كتابته وانتهاء بعملية تأويله من قبل القاريء أو مجموعة القراء في الوقت الحاضر. ليس النص في هذه الحالة، وجوداً موضوعياً محاطاً بعدد غير محدود من التأويلات التي تشكل ظلالات شبيهة له، بل إن هوية هذا النص لا تتحقق إلا في أفق عملية استقباله، ومن خلال عملية التأويل الجماعي لأجيال متتالية من القراء.

يقول يابوس في مقالته الشهيرة «التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً للنظرية الأدبية» (١٩٧٠).

«لا تستند تاريخية الأدب إلى مؤسسة «الحقائق الأدبية» (...) بل إلى التجارب السابقة للقراء مع العمل الأدبي».

يثير العمل الأدبي بهذا المعنى،

أصداء مختلفة لدى القراء ومن ثم يجبر نفسه من مادية الكلام ويحقق وجوده في العالم المعاصر. ومن هنا فإن تاريخ الأدب يتشكل من عملية التلقي والانتاج الجمالي على صعيد القاريء والناقد والمؤلف في سرورة انتاجه الأدبي. أن النص يقيم حواراً لا ينقطع بين الماضي والحاضر حيث يتم فهم الماضي واستقباله من خلال الأفق الثقافي للحاضر. ولكي يصبح فهم الماضي ممكناً يطالب يابوس بنوع من «اندماج الأفاق» لتوحيد الماضي والحاضر.

أن يابوس بموضع العمل الأدبي في «أفقه التاريخي»، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق انتاجها، ثم يعمل على فحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني و«الأفاق» المتغيرة لقراء العمل التاريخيين. وهدف الناقد الألماني، من هذا الاختبار، هو خلق نوع جديد من التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتغيرات الأدبية، بل على تأويلات الأدب في لحظات «استقباله» التاريخية. وحسب نظرية يابوس فإن الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة. في الوقت الذي تتغير التأويلات بل أن النصوص والتقاليد الأدبية نفسها تتغير استناداً إلى «الأفاق» التاريخية التي تستقبل ضمنها.

لكن كيف يمكن للعمل الأدبي الجديد، الذي ينتهك القواعد المستقرة المعروفة لدى القراء، أن يقدم نفسه؟

يرى هانز روبرت يابوس أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقاريء بوصفه جديداً تماماً. أنه يعرض نفسه على القاريء من خلال الأشارات الصريحة والمقننة والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة بالنسبة للقاريء موقفاً بذلك بعض الذكريات في نفسه جاعلاً إياه

يتوقع شكل بداية العمل ونهايته حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القاريء وإعادة توجيهه، على مدار النص أو أبقاظ حسن المفارقة فيه بحيث يكون باستطاعة الكاتب أن ينوع على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أو تصحيحها أو إعادة انتاجها. كل ذلك يحدث استناداً إلى القواعد والقوانين الخاصة بالنوع أو بالشكل الأدبي للنص لكي يحدث، «ما يسميه يابوس، «تغيراً» في أفاق التوقعات». وهو يخالف بذلك جماعة سوسيولوجيا الأدب الذين يعتقدون أن الكاتب موشق إلى جمهور قرائه، إلى الوسط الذي يوجد فيه أو إلى الآراء والأيديولوجية السائدة في زمنه بحيث يتوجب عليه أن ينتج كتاباً يوافق «توقعات قرائه». ويقدم لهم الصورة التي يحبون أن يروها لأنفسهم.

أن هذا النوع من الحتمية الوضعية مرفوض من قبل يابوس، وهو من خلال تفسيره كيفية دخول الأعمال الجديدة التي تنتهك «توقعات» القراء وكيفية استقبالهم للأعمال الأدبية، في السلسلة الأدبية يفسر عملية التطور الأدبي وتطور الأشكال وتغيرات النوع. أشارت مقالة هانز روبرت يابوس «التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً للنظرية الأدبية» ردود فعل كثيرة في ألمانيا. وقد واصل الناقد الألماني الغربي بتأثير ردود الفعل هذه الدفاع عن تصورات النظرية التي طرحها في مقالاته الشهيرة. ولكنه في الوقت نفسه قام بتعديل هذه التصورات منذ سنوات السبعينات أكثر من مرة، في معاركه النقدية مع ممثلي مدرسة فرانكفورت وخص بالذكر هنا انتقاداته لعمل ثيودور أدورنو، وأورد على النقاد الذين ينتمون إلى جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً.

إن ثيودور أدورنو إذ يبحث، في

كتابه «نظرية علم الجمال» (وقد نشر بعد وفاته)، معنى الثيمات الأساسية في علم الجمال - استقلالية العمل الأدبي والعمل الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية - تاريخية والجمال المشترك بين الطبيعة والفن - يشدد على دور علم الجمال الفلسفي في فهم طبيعة الفن الحدائي، الذي يصر على النفسي السببي للمجتمع كنوع من النقد الاجتماعي والكفاح ضد التكيف الاجتماعي والسلبية اللاعقلانية التي سادت في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية. وهكذا فإن الفن العظيم بالنسبة لادورنو هو بمثابة المزاولة التاريخية - الفلسفية التي تعني جوانب من الواقع الاجتماعي ولكنها تنكره وتوجه أشد الانتقاد له في الوقت نفسه. إنه بهذا المعنى ينكر أي دور تغيير مباشر للفن في المجتمع.

يعارض ياوس نظرية أدورنو قائلا إن بإمكان الأدب والفن أن يلعب دورا تقديميا في المجتمع، وينتقد النظرة النخبوية للفن ومفهوم استقلالية العمل الأدبي والتجريبية الجمالية نفسها، والمتعة المضمنة في التواصل مع العمل الأدبي أو الفني وهو يقوم من ثم باستبدال مصطلحه، «الأثر على نفسه»، «أفق التوقعات» بتعبير التجربة الجمالية بوصفها المتعة الذاتية التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جمالية أخرى.

لقد تعرضت نظرية «التلقي» لهجوم عنيف من قبل عدد من نقاد ألمانيا الديمقراطية في أوائل السبعينيات حيث عدوها نتيجة منطقية لرفض مدرسة «التلقي» الألمانية الغربية، الإقرار بتشخيص الماركسية لانتقاضات المجتمع البرجوازي، وقد اختار هؤلاء هانز روبرت ياوس لتوجيه انتقادات عنيفة لعمله، بسبب محاولته تطعيم نظريته

في الدراسة الأدبية بمفهوم ذاتي غير ماركسي للتاريخ. ومن بين أبرز نقاد جمهورية ألمانيا الديمقراطية (سابقا) روبرت قايمان الذي يؤكد في كتابه «البنية والمجتمع في التاريخ الأدبي» (١٩٧٦) أن عمل ياوس يقع أسير مذهب الذاتية الخاصة عندما يعتقد أن وعي القراء الأفراد هو الذي يحدد التاريخ بصورة نهائية. كما أنه ينتقد ياوس قائلا أنه لا يزودنا بأية معايير نستند إليها لتقييم النص أو عملية التلقي والحكم عليهما.

بسبب هذه الانتقادات لطبيعة فهم ياوس للعملية المثثة الأطراف، المنتج الأدبي - النص - المتلقي، أدرك ياوس وجوه التقيصير في نظريته فحاول من التشديد على عملية التلقي إلى التشديد على التجربة الجمالية.

لقد أصبحت اهتمامات هانز روبرت ياوس، في فترة السبعينات، ذات طبيعة تأويلية خالصة، وأصبح تعبير «التجربة الجمالية» يتردد بصورة مستمرة في معظم كتاباته، حتى أن كتابه الأساسي الذي أصدره بالألمانية عام ١٩٧٧ حمل عنوان «التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي» (وهو يضم مقالة بالعنوان نفسه كان أصدرها عام ١٩٧٢). في هذا الكتاب يميز ياوس بين أنواع ثلاثة من التجربة: إنتاج الممارسة الجمالية، وعملية التلقي، والعملية التواصلية (التي تحقق عملية التطهير، مما يذكر بالفهم الأرسطي لوظيفة العمل الأدبي). ويمكن القول أن النوع الثالث من أنواع التجربة، ممثلا بالعملية التواصلية، يحتل في هذه المرحلة من مراحل تفكير ياوس بؤرة مركزية وهو يعرفه بأنه «متعة الشاعر التي يحررها الكلام أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تغييرا في المعتقد، ويؤدي في الوقت نفسه إلى تحرير عقل السامع أو المشاهد. أي

أن التجربة الجمالية تحقق ثلاث وظائف في المجتمع: فهي تعمل على إيجاد المعايير والقيم، وأنها تبقى على المعايير السائدة في المجتمع، أو ترفض التكيف مع هذه المعايير السائدة.

بناء على هذا التصور النظري الجديد للعلاقة بين النص والقارئ يرى ياوس أن هناك خمسة أنماط من التفاعل بين العمل الأدبي وكيفية تلقيه: وهي علاقات التداعي، الإعجاب، والتعاطف والتطهير، والاحساس بالمفارقة، ومن ثم فإنه يوفر نموذجا شاملا لفهم العلاقة بين علم الجمال وعملية استقبال الأعمال الأدبية، متوجها بذلك نظريته في التلقي التي ركزت في البداية على بنية «توقعات» القراء وانتهت إلى التشديد على معنى التجربة الجمالية وظائفها المحققة من خلال عملية القراءة.

توفي هانز روبرت ياوس في منتصف عام ١٩٩٧، وهو من أعلام مدرسة التلقي الألمانية، ويشكل مع زميله وولفغانغ أيسر أشهر عضوين في هذه الجماعة التي ترعرت في رحاب جامعة كونستانس الألمانية.

المصادر والمراجع التي استعملتها القراءة:

- 1 - Hans Robert Jaus, Toward an Aesthetic of Reception, Brighton: Harvester, 1928.
- 2 - Hans Robert Jaus, Experience and Literary Hermeneutics, Minneapolis: University of Minnesota press, 1928.
- 3 - Michael Groden and Martin Kreiswirth (eds), The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, Baltimore: Johns Hopkins University press, 1994.
- 4 - K.M. Newton, Interpreting the Text, New York: Harvester, 1990.

أنطولي كوياجين: تورط الطب النفسي السوفييتي في اضطهاد المنشقين

عبدالمقصود عبد الكريم *

إن اضطهاد المنشقين بإساءة استخدام الطب النفسي ممارسة خبيثة متصلة في طبيعة النظام السوفييتي. لقد أدى سقوط النظام الستاليني وإدانتته الجزئية في ١٩٥٦ إلى انقراض حركة انشقاقية في الاتحاد السوفييتي، وتصادع على نحو هائل عدد الشكاوى من الفواحي السلبية في هذا البلد. وظهر مؤلفون طالبوا بنشر مواد عن موضوعات محظورة، وبعد ذلك بقليل بدأ ظهور Samizdat (نشر المواد بواسطة المؤلف). ولما كانت وكالة الاستخبارات السوفييتية KGB لم تعد قادرة على الإبقاء على وسائل الإرهاب الستاليني، فقد كان عليها أن تعجز على طرق جديدة للضغط على المنشقين. وكانت المشكلة تكمن في العثور على وسائل قمع لا تحمل في شكلها الطابع الستاليني، ولكنها مع ذلك لا تخلف في تأثيرها عن الوسائل القديمة. وقد نبت أن وسع المنشقين بإمرض النفسي وحجزهم في المستشفيات النفسية هو الحل الأمثل لهذه المشكلة. أولاً، أدى ذلك إلى تقنع عملية القمع في حد ذاتها، باستخدام طبيب نفسي يمكن أن يبدو ظاهرياً كطرف نزيه يؤدي وظيفته. ثانياً، إن ذلك جعل من الممكن عزل المنشق لفترة غير محدودة، حيث يمكن استخدام كل أنواع العنف ضده، وحيث لا يكون هناك أي شكل من أشكال الدفاع - سواء أكان دفاعاً قانونياً أو سواء. وأصبح مصير الشخص معتمداً تماماً على إرادة الطبيب النفسي، الذي حصد له وكالة الاستخبارات السوفييتية، بالتالي، أفعاله ونظفها. ثالثاً، أدت هذه الممارسة إلى وجود اجزاء تعكس ارتفاعاً في عدد المرضى النفسيين في الاتحاد السوفييتي، ولا تعكس ارتفاعاً في عدد المنشقين.

نظروهم. وكان علي في كل مرة، حتى لا أذعن للبهات الرسمية، أن أرفض صراحة إصدار أحكام فردية، وأطالب بتوقيع الكشف على هؤلاء الناس «المعتلين نفسياً» بواسطة لجنة من أخصائيي الطب الشرعي. وكنت أقول عادة ولو أن أقاربهم أتوا به إلي، أو لو أنه أتى صهره، لكان علي أن أرفض حالته وأعالجها، ولكن حين تأتون به إلي، يكون من الأفضل توقيع الكشف عليه بواسطة لجنة طبية، لأن أشخاص عليه بمفردتي. وقد صار الأطباء الذين لم يعملوا بتلك الطريقة، أي الذين لم يشخصوا حالات بناء على أمر من المؤسسات العقلية، صاروا عرضة للأعمال القمعية من قبل تلك المؤسسات. وقد تعرض عدد كبير لهذا الضغط من وكالة الاستخبارات السوفييتية والبروقراطية، ووزارة الداخلية - وقد وضع الناس في مستشفيات الطب النفسي بدون فحص شرعي حقيقي من منظور الطب النفسي.

وقد قام معهد سيربسكي للطب النفسي الشرعي بدور قيادي في هذا النوع من النشاط. وساءت سمعته سريعاً نتيجة لعدد من تعبيرات الطب النفسي التي وصفت الذين دخلوا في صراع مع السلطات، ونتيجة لطبيعة التخصيصات المبتذلة (تكرر تشخيص متلازمة البارانونيا أكثر مما ينبغي). ولم يقلل المعهد إمكانية حدوث أخطاء طبية فردية في هذا المجال الخاص. وقد فحص أحد الأشخاص بواسطة سبعة عشر شخصاً وتبين أنه عاقل، إلا أن الجميع وصفوا بأنهم يمانون من متلازمة البارانونيا. إن هذه «المتلازمة» رسخت بعد أن وضعوا بالفعل في مستشفيات الطب النفسي. وهكذا بدأ وكان هذا التشخيص فصل على نحو خاص يناسب أي منشق في الاتحاد السوفييتي. وقد ساعد هذا الشكل الجديد من القمع معهد سيربسكي على أن يكون القوة السائدة في دعم «السجون النفسية» (اسم عامي في

على نحو طبيعى في المجتمع. وقد نشرت وكالة الاستخبارات السوفييتية في عصر بريجنيف موجة جديدة من القمع على نطاق واسع في طول البلاد وعرضها. ووضع المنشقون في السجون وعوقبوا بعلاجات الطب النفسي، بصورة متكررة دون تحقيق أو محاكمة - وحتى بدون كشف نفسي من أي نوع.

وفي أوائل الستينات، أدركت أنا شخصياً في شبابه بينما كنت أعمل طبيباً نفسياً في سيربيا بعض الضغوط التي تمارس على الأطباء بواسطة وكالة الاستخبارات السوفييتية، والبروقراطية، وضباط وزارة الداخلية. وقد حاول محامو الوزارة وضباطها التأثير علي في مرات عديدة بطبيعة العلة النفسية كان يفترض أن شخصاً ما كان يعاني منها - مع أنني كنت طبيباً نفسياً. وأكدوا لي أن توقيع الكشف النفسي على أحد هؤلاء الأشخاص إجراء شكلي ممل من وجهة

وتحت حكم خروشوف نشأت موجة جديدة من القمع. وكان من أوائل ضحايا هذا القمع بواسطة الطب النفسي فاليري تارزيس Valery Tarsis وبوتر جريجوريينكو Pyotr Grigorenko. إن سلامة عقول هؤلاء الناس لا يمكن أن تكون موضع شك، حيث إنها اتاحت لهم أن يكونوا شخصيات رائدة في أجيالهم. من يستطيع تقدير الأعداد الحقيقية للمعارضين الذين زج بهم في المستشفيات النفسية لا شيء إلا لتقدير أفكارهم عن الكرامة الإنسانية ولتقدير ما كانوا يرونه حقاً؟ قبل إن هؤلاء الناس كانوا يعانون من حالات ذهان كامن أو من حالات مماثلة للذهان، وكان الطبيب النفسي المسلح بنظريات البروفيسور سجنفسكسكي Szneghevsky يعتبر أي فعل معارض علامة على عدم قدرة صاحبه على التوافق مع المجتمع أو القيام بوظيفته

* شاعر وسيكولوجي من مصر

اللغة الروسية)، وهو الاسم الذي عرفت به هذه المستشفيات. لقد عرفوا السلوك «غير المتكيف اجتماعياً»، واتجه العاملون إلى جمع معلومات عن الذين يسلكونهم، وحجزهم في مستشفيات الطب النفسي. وحقق هؤلاء الأطباء النفسيون من أمثال سنجينفسكي، ولونتس، مورف، وتالنتس، سمعة مروعة نتيجة نشاطاتهم، وتم التعذيب في مستشفيات الطب النفسي باستخدام كل الذخيرة الطبية العقاقير المضادة للذهان مثل السلفازين، والصدمات الكهربائية، والأنسولين، استخدمت مع وسائل أخرى أحياناً، كصورة من صور الاستبداد الجسدي والخلقي. وكان القمع بواسطة الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي يتم دائماً تحت السيطرة المباشرة لوكالة الاستخبارات السوفييتية، وكان على الضباط في هذه المؤسسة أن يبدشوا العملیات ضد المنشقين. كانوا يحضرون أثناء قيام اللجان الشرعية بالكشف، ومارسوا، بالطبع، الضغوط على أعضاء هذه اللجان، وتحكموا في الذين وضعو في المستشفيات وفرضوا عليهم الحراسة أثناء فترة الإقامة في المستشفى. ولم يكن الخروج من المستشفى يتم إلا بموافقة من وكالة الاستخبارات السوفييتية. وبهذه الطريقة تم تحطيم عدد كبير من المنشقين، واضطروا إلى نبد معتقداتهم.

إلا أن نشاط وكالة الاستخبارات السوفييتية في مجال الطب النفسي لم يمر مرور الكرام، لقد لاحظته جماعات حقوق الإنسان في الاتحاد السوفييتي، كما لاحظ المجتمع الدولي، حيث انبثقت حركة معارضة لوضع سجناء الطب النفسي، وقد ألفت وكالة الاستخبارات السوفييتية، دفاعاً عن الطريقة التقليدية لعمل تلك المستشفيات، بكل ثقلها لحاربة كل من كشفوا إساءة استخدام الطب النفسي.

لقد أرسل الطبيب النفسي سيمانو جلوزمان إلى أحد سجون الطب النفسي

بسبب نشر حالة الجنرال بوتير جريجورينكو، وبعد ذلك، وجد الكسندر بودرابنيك، الذي كتب عملاً عن إساءة استخدام الطب النفسي وجد نفسه سجيناً هو الآخر، وقد وجد كل أعضاء اللجنة غير الرسمية لدراسة إساءة استخدام الطب النفسي لأغراض سياسية أنفسهم خلف القضبان في النهاية. وكنت آخرهم، بسبب نشر مقال بعنوان «مرضى رغم أنوفهم». حاولت في هذا المقال أن أوضح من منظور مهني، آلية القمع السياسي بواسطة الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي.

وقد أدى هذا الاستخدام الوضيع للطب النفسي لأغراض سياسية إلى إدانة الجمعية السوفييتية للطب النفسي في اجتماع الرابطة الدولية للطب النفسي (WPA) في هونولولو في عام ١٩٧٧. إلا أن هذا النوع من القمع استمر بكل قوته في الاتحاد السوفييتي. وبسبب الانفراج الملح في العلاقات الدولية، احتاجت السلطات السوفييتية إلى ضرورة إيقاف النقد الدولي لهذه الممارسات الخبيثة. وخوفاً من الطرد من الرابطة الدولية للطب النفسي، وكان احتمالاً قوياً في مؤتمر عام ١٩٨٣، اختار الأطباء النفسيون السوفييت بصورة مخزية الانسحاب قبل عزلهم. نشر حديثاً عدد من المقالات في الأوساط السوفييتية عن إساءة استخدام الطب النفسي في هذا البلد. ولكن ما الإساءات التي تذكرها؟ إنها تقدم الوثائق عما تدعوه «الأطباء النفسيين المجرمين» الذين أساءوا استخدام وضعهم المهني بقبول الرشوة من مجرمين محترفين ليساعدوهم على الإفلات من السجن. وتذكر أن البوليس وضع، بإساعة استخدام قوة الأطباء النفسيين، عقلاء في مستشفيات الطب النفسي وأن الأطباء النفسيين أكدوا تشخيصات زائفة. وتصف حتى دور الطب النفسي في اضطهاد هؤلاء الناس المنبوذين من قبل السلطات. إن هذه الاعترافات ذات

أهمية هائلة، لكن الهدف من هذه المطبوعات هو تقليص مسألة إساءة استخدام الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي إلى حالات فردية. إن الاقتصار على ذكر حالات فردية، إساءة الأطباء النفسيين فيها إلى وضعهم المهني أو قام فيها البوليس بدور معاشل ربما يوحي بأنه لم يظهر أبداً في الغرب ضحايا سابقون لإساءة استخدام الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي. أشخاص من أمثال الكاتب قبائري تارسيس، والجنرال بوتير جريجورينكو، ولويوند بلاشتش، وبيري بيلوف، وناتاليا جوربانفسكا، وفكتور دفسابوف، وأرجينوف، وحديثاً جدا، فلاديمير تيتوف. إن كتابة من هذا القبيل تعطي انطباعاً بأن عدد ضحايا إساءة استخدام الطب النفسي في المستشفيات السوفييتية لا يتجاوز الـ ١٠٠. وتذكر الدعاية السوفييتية دائماً حالات فردية لمرضى نفسيين، مرضى ربما يعانون من بعض الأعراض النفسية، ولكنهم في الوقت ذاته قاموا بما يمكن أن يوصف بأنه عداة للحكومة أو عداة للتصريحات السوفييتية — ويوجد حقا عدد ضئيل من هؤلاء الناس. والحقيقة أن الغالبية العظمى من هؤلاء الذين اضطهدوا بواسطة الطب النفسي لأغراض سياسية أناس عقلاء، عقلاء حوزوا في سجون الطب النفسي، وعددهم يتجاوز المئات.

ربما يتساءل المرء، وماذا عن أمثال فارتانين، الذي يمكن أن نصفه بأنه مضطهد رسمي، مؤيد رسمي لإساءة استخدام الطب النفسي — أو مرجريتا تلتس، الذي لا يخلو حتى اليوم من وصف شخص مثل الكسندر نكتين، مؤسس اتحادات المهن الحرة في موسكو، بأنه مريض نفسي. ومما يؤسف له أن بعض الأطباء النفسيين في الغرب يتحدثون مع ذلك عن إمكانية قبول الاتحاد السوفييتي في الدولية للطب النفسي مرة أخرى. هل يشعر حقا رئيس الرابطة الدولية للطب

النفسى بالفخر نتيجة الشكر والاعتراف الموجهين إليه بواسطة مورزوف عبر الصحافة؟ من يستطيع أن يقول إنهم لا يعرفون أن القمع بواسطة الطب النفسى مستمر في الاتحاد السوفييتي؟ إن المعلومات من مستشفيات الطب النفسى، ومن معسكرات الاعتقال، تنتقل أحيانا ببطء شديد. إننا نعرف الآن بالتأكيد أن عددا من المنشقين وضعوا في مستشفيات الطب النفسى عام ١٩٨٦، وتعلق هذه الأحداث بحالات محددة، إن بحوزتي قائمة بأسماء هؤلاء المنشقين والمقاتلات التي اتهموا بسببها أساسا: إشارة ودعاية ضد الحركة المضادة للسوفييت، محاولات لعبور الحافة، الافتراء على الحركة المضادة للسوفييت والنشاط الديني، تلقين، حديثا، معلومات عن كوتافين وزوجته، اللذين وضعوا في المستشفى مباشرة من مكتب استقبال اللجنة التنفيذية الدائمة في مجلس السوفييت الأعلى. وقد استلمت ميرنونا الحديقة جثمان ابنها مشوها بعد يومين من شكوها بسبب وضعه بالاكراه في المستشفى. وهذه المعلومات مسجلة في أخبار الطب النفسى (١٦ أكتوبر ١٩٨٧)، وهي جريدة الرابطة الأمريكية للطب النفسى. وفي هذه اللحظة، يفضح عدد من أتباع الاله كريشنا Hare Krishna لعلاج بشع في مستشفيات الطب النفسى السوفييتية ويرغمون على انكار إيمانهم علنا، ومع ذلك، ليس ثمة منطقي أن يعرض على الملاح شخص يعتبر مصابا بانفصام وهو ينكر معتقده الدينية - كيف يمكن لشخص، شخص على هذا النحو، أن يكون مسؤولا مسؤولية كاملة عن كلماته إلا أن وكالة الاستخبارات السوفييتية مستعدة تماما للاستمرار في هذه الممارسة لأن الدعاية في الوطن أكثر أهمية بكثير بالنسبة لها من الادانة الغربية.

إن إعادة ضم الأطباء النفسيين السوفييت إلى الرابطة الدولية للطب

النفسى بدون ضمانات صارمة سيقدم لوكالة الاستخبارات السوفييتية والمنظمات العقابية الأخرى كارت بلانش لمواصلة العمل بالطريقة نفسها. ومن ثم يصبح في الواقع وضع السجناء السياسيين في مستشفيات الطب النفسى السوفييتية وضعا يائسا في النهاية، بماذا يمكن أن تفيد الاعتراضات إذا تم ضم السوفييت من جديد إلى الرابطة الدولية للطب النفسى؟ وتقع مسؤولية الاقدام على خطوة من هذا القبيل على عاتق أولئك المستعدين لضم الاتحاد السوفييتي للرابطة الدولية للطب النفسى من جديد. ويوصفي طبيبا ومؤيدا لحقوق الإنسان، على أن أوبن أفكاري عن الشروط الضرورية للموافقة على ضم السوفييت للرابطة الدولية للطب النفسى. أولا، على الأطباء النفسيين السوفييت أن يعترفوا بأنه حدث قمع وإساءة استخدام للطب النفسى في الاتحاد السوفييتي لأغراض سياسية، وأن يرفضوا تلك الممارسات. يجب الإفراج عن كل المحجوزين في مستشفيات الطب النفسى لأسباب سياسية ويجب إجبار الأطباء النفسيين السوفييت على المساهمة في عمل اللجنة الخاصة بدراسة إساءة استخدام الطب النفسى لأغراض سياسية، وهي لجنة تابعة للرابطة الدولية للطب النفسى، ويجب على السلطات السوفييتية أن توفر بوضوح لهذه اللجنة فرصة العمل بحرية في جميع أنحاء الاتحاد السوفييتي.

ثمة مسألة ذات أهمية كبيرة بالنسبة للأطباء. كثيرا ما نسمع السؤال التالي: «هل من الصواب يهتم الطبيب بمسائل حقوق الإنسان؟» إن قيادة الرابطة الدولية للطب النفسى ترى أن إدانة أعمال الطب النفسى العقابي في الاتحاد السوفييتي تلحق ضررا للسياسة. ولكن لماذا لا يصنفون الإساءات الفعلية التي ترتكب بوصفها سياسة؟ هل إساءة الاستخدام ليست سياسة بينما النقد سياسي؟ إن مسألة الطبيعة

السياسية للطب ربما تكون قديمة قدم الطب النفسى، كما نوقشت مسألة ما إذا كان على الطبيب أن يقدم مساعدة طبية لعدوه في أرض المعركة. إن الطبيب إنسان مثل الآخرين وربما تكون له آراء سياسية، ولكن حين نقصد أن على الطبيب أن يكون لاسياسيا تجاه مرضاه فتك مسألة أخرى، إن عليه أن يعالجهم بصرف النظر عن معتقداتهم وأرائهم. كان الاهتمام الأساسى للطبيب دائما أن يقدم المريض المساعدة والعطف والحب. وهكذا يكون على الطبيب أن يرى في كل ما يؤذي الحياة والصحة ظاهرة سلبية - ظاهرة عليه أن يقارعها بكل ما أوتي من قوة. وإذا كانت السياسة تسبب أذى مباشرا لصحة الناس، وتسلبهم حياتهم في الحقيقة، فهل يمكن للطبيب أن يجلس مستريحا ويشاهد ذلك بهدوء، خاصة إذا كان الطب نفسه مستخدما لاقتراف الأذى؟ ربما يكون حسنا أن الأطباء في ألمانيا النازية في وقت كان البشر كلهم محفوفين بالخطر، وجدوا مبررات أخلاقية لموقفهم الحيادي تجاه الفاشية بالتأنيبه بموضوعيتهم المهنية. من الصعب أن ندین من كانوا محايدين في ذلك الوقت، إنها مسألة تخضع لضمير الطبيب ذاته. ولكن الموقف مختلف فيما يتعلق بأناس من قبيل جوزيف منجبل، أحد الذين قاموا بتجارب طبية سيئة السمعة، وهم أناس ربما لم يظهروا في الصفوف. أود أن أقول إنه يوجد الآن أطباء مثل منجبل في النظام السوفييتي. ربما لا يقتلون عددا كبيرا من الناس، وربما يستخدمون وسائل مختلفة بعض الشيء، لكنهم موجودون، وعلينا أن نهتم بأنه لا يجب وجود مثل هؤلاء الأطباء الآن، أو في المستقبل. ولذا يجب على كل طبيب ألا يقف موقف اللامبالاة إزاء استخدام الطب كشكل من أشكال القمع السياسي. إن قضية مساهمته في الحياة السياسية هي نفسها قضية أخرى، ولكن عليه ألا يستخدم معرفته الطبية لأغراض سياسية أخرى، إن الطب سياسي بهذا المعنى.

محمد زفزاف

أفواه واسعة وانتاج الكتابة

صدوق نور الدين *

«..لقد كتب كل شيء عن كل شيء.. من الأفضل أن يخلق الإنسان نفسه وأن يأكل ويشرب وينام ويترك كل واحد وشأنه..» (ص ٩١)
 «... لأن كل ما يقال سبق قوله ، المهم أن طريقة قوله تختلف...» (ص ٩٥)
 يواصل «محمد زفزاف» منجزه الإبداعي موازيا في الآن ذاته بين إصدار مجموعة قصصية ورواية .. وكان آخر نص روائي أصدره «الحي الخلفي» (١٩٩٢) ، علما بأنه لم يسلم من الحبر النقدي الكثير.. أما آخر مجموعة فكانت «بائعة الورد» (١٩٩٦) .. وتأتي «أفواه واسعة» (١٩٩٨) ، لتعزز الآثار الإبداعية للروائي، إذا ما ألقنا بالغانية الأساس من التأليف تكمن في التركيز على موضوعات الكتابة كسؤال في الانجاز ، وكدرس بالنسبة للذين يخوضون ممارستها.. فمدار حديث شخصيات الرواية (الأفواه): الكتابة الروائية ، وحول أية فكرة يمكن أن تتحقق..

الآن ذاته تتقاطع همومه والكتابة:

٣ - إن القراءة والمعرفة قاسم مشترك بين البطل والكتاب.

٤ - كون الغمسات المرتادة واحدة إنها المقهى والبيت.

٥ - كون فكرة الزواج توحد بين الطرفين الأول (وليدها) والثاني (الكتاب)..

«يريد أحدهم اليوم أن يفعل بي ما يشاء.. سوف أترك له الفرصة .. غير أنه سوف يجد نفسه أمام بطل لن يشابه ما كان يفكر فيه» (ص ١)

«.. لم يكن ضروريا أن يقول لي النادل : ما الذي سوف يفعله بك كاتيك » (ص ١٣) «لم يفعل الكاتب سوى أنه دخل معنا المقهى ورأى ما حصل لي ذلك الصباح...» (ص ١٧).

«.. وهل كنت أنا نفسي أعرف أن كاتباً سوف يترصدني وسوف ينطقني بما كنت أحاول أن أخفيه ؟ وأن يتتبع حركاتي ؟ » (ص ١٩)»

الضمير

إن أهم ملاحظة يحق ضبطها بخصوص الضمير المحرك للخطاب السردي في «أفواه واسعة» كونه يتحدد في ضمير المتكلم.. الأخير الذي تقول من خلاله شخصيات الرواية أو الأفواه، ملفوظها وما يعتقل بداخلها من احساسات نفسية ومواقف تمس

على «أفواه واسعة» يمتد الى أي نص روائي سواء أكتبه «محمد زفزاف» أو غيره.

فهذه الشخصية «وليدها» هي بطل الرواية ، البطل الذي يعتقد بأنه سوف يتمرد على الكاتب، فيما الأخير ينزع عبر التخيل الى ترصد حركاته وتنقلاته وتقويله سرا دفينا لا يحق الجهر به.. فالبطل يرتبط بأهه التي تتوق الى تزويجه ، فيما هو منصرف الى القراءة الدائمة والعزلة.. على أن هذا البطل يخلق على امتداد الرواية التباسات تتمثل في تماهيه بالروائي أو الكاتب المرتبط أيضا بأمرأة تحلم بالزواج منه، وحتى يتأتى له/ ولها ، كتابة قصة جيهما.

من خلال السابق ، يحق القول :

١ - إن التمرئي هو ما يطبع الرواية..

٢ - إن البطل هو السارد، وفي

فالرواية في ضوء هذا قصة كتابة الروائية ذاتها.. وأعتقد بأن في استعارية الأفواه من ناحية ثانية ما يوحي بالرد والسخرية على/ ومن الذين يتعاطون الكتابة والتأليف وليس غريبا أن يكون ظهر غلاف الرواية كتب بـ«النرويجية» كتحد لقاريه العربية ، وكإبراز لقوة الاسم العلم : «محمد زفزاف» والذي تتم قراءته عالميا وليس محليا..

فكرة الرواية

إن فكرة الرواية — وكما سلف — ذهنية ، بالرغم مما يتخللها من نقد لاجتماعي والسياسي.. ذلك أن الموضوع يرتبط بالكتابة انطلاقا من حوارية تجمع بين شخصية من هذه الأفواه لا تحمل اسما يميزها والكاتب مثلما هو الأمر بالنسبة لبقية شخصيات الرواية وهو ما يدعو الى التعميم ، بحكم أن ما يمكن أن يسري

* ناقد من المغرب

البنية الاجتماعية والسياسية .
 فضمير المتكلم أساسا، يتنوع فيما بين السارد المهيمن (بطل الرواية : وليدها) ، ليتحول الى الكاتب، ثم الى أم «وليدها» الى حبيبة الكاتب .. فالضمير من خلال هذا يتلخص في سياقين : سياق الذكورية المتمثل في البطل السارد والكاتب الروائي، والأنثوي الجامع بين الأم والحبيبة ، علما بتفاوت مستويات الإدراك والمعرفة ، فيما يتعلق بالسياق الثاني، وتقاربه فيما يخص الأول.. بيد أن هذا لا يمنعنا من ملاحظة التداخل الذي يطبع هذه المستويات، حيث تنتظم عبر منطق تقني محكم يقول الرواية ككل. إن الهدف من التنوع على الواحد.

١ - خلق مسافة بين الخطابات الملفوظة.

٢ - اضافة نوع من التعدد داخل الرواية بعيدا عن أن يطال ذلك الرواية في مجموعها ، خاصة في مستواها اللغوي.. فالتعدد يرتبط بالوعي لا بمستوى اللغة الوصفي..

٣ - تأكيد خاصة التمرئي المشار إليها ، ذلك أن البطل السارد يرى ذاته في الكاتب ، والام هي صورة للحبيبة.

«إن الكاتب يعرف بأن عندي صراصر في المطبخ، وهو وحده يعرف لماذا لم أستطع قتلها.. (ص/٣)، «لا تقولي بأنه لا يتحدث الى أحد.. إنك مخطئة...» (ص/ ٢٥).

«لست كاتباً، وإنما أنا مجرد إنسان يحاول أن يعطي انطباعات عن هذا العالم، مثلما سبق للأخريين أن أعطوا

انطباعاتهم، مثلما سوف يعطى الآخرون انطباعاتهم في المستقبل القريب أو البعيد» (٢٧). «إنه وليدي وأنا أحبه كثيرا .. وهل هناك امرأة لا تحب أولادها...» (ص٢٩).

درس الكتابة

المحنا في السابق ، الى أن هذه الرواية يهيمن عليها الطابع الذهني، تأسيسا من كون محور موضوعها يدور حول الكتابة تعريفا وانتاجا وتداول .. هذا التصور، يجعلني اعتبر درس الكتابة مجموع الانطباعات والملاحظات المثبتة في الرواية بخصوص حقل الكتابة، ولكانسي بالروائي «محمد زفزاف» اختار تصريف آرائه في هذا الباب بشكل غير مباشر، انطلاقا من الشخصيات المحركة لرواية «أفواه واسعة»، وبالبضبط السارد/البطل، الكاتب الروائي وحبيبه .. على أن البنية الذهنية المتحركة في الرواية ومثلما سلف، الى كونها انطباعات وملاحظات ، بمثابة نقد موجه ككل للذين يمارسون طقوس الكتابة وفعل التخيل .. من ثم فالردود والانتقادات تتعلق بالأفواه المتحدثة عن الكتابة، أو التي تدعي ذلك أو تلك التي تزعم بأن من وراء ممارستها يتحدد هدف اعتياري لشخص الكاتب أو المؤلف .. لذلك فإن المظهر الاستعاري يسم «أفواه واسعة».

إن توجهها كهذا لم تطلع به الروايات السابقة لـ«محمد زفزاف» التي قامت أساسا على سرد قصة اجتماعية واقعية، في المقابل تحفل نصوصه القصصية القصيرة بهذا النمط ، ويكفي التمثيل بـ«بورخيس

في الآخرة» و«جيمس جويس» .. وأعتقد بأن وراء الامتداد المرتبط بالتجربة واختبارها تكمن حصيلة معرفية تأسست من الذات (ذات الكاتب) نحو مجال (الكتابة) .. من ثم اعتبر ما جاء ضمن الانطباعات والآراء والملاحظات يتحدد في الكتابة أصلا، إلا أنه يمتلك الطابع الذاتي الصريح أو العام، مما ينسحب على كل الذين يزاوون فن الكتابة:

«أنا لست كاتباً، ولم أحلم بأن أكون ذات يوم.. انني أعرف كثيرا من الناس يطعون بأن يكونوا كتابا أو رسامين أو مغنين أو ممثلين أو فاضحي عوراتهم حتى يقال بأنهم موجودون وأنهم أنجزوا شيئا في هذه الحياة..» (ص٢٩). «أعرف بأن كتابة كتاب واحد، خير من كتابة ألف كتاب...» (ص٤١). «عندما يكتب الكاتب فإنه يعتقد أن كل الناس يهتمون بما يكتب...» (ص٣٩). «... ولكن ما كل شخص قادر على الكتابة.. وحتى لو توافرت له القدرة على الكتابة يخشى أن يبصقوا عليه، مع العلم أنهم مبصقون في هذا العالم ومبصقون عليهم كذلك، (ص ٥٠). «فالكتاب تكون لهم نظرة أخرى للحياة حتى أنهم ينتحرون بعد أن يكونوا قد نضروا مجموعة من الناس بأفكارهم...» (ص٥١). «إن الحياة

غريبة.. ولن يستطيع أن يفهمها الكاتب مهما حبر من الأوراق ولم يفهمها حتى الذين عانوا الأمرين...» (ص ٥٧).

إن ما يحق استخلاصه من درس الكتابة.

١ - اعتبار الرواية ذات منحنى تجريبي. منطلقه الرهان على الذهني..
٢ - التركيز على توجيه النقد سواء لمجال الكتابة في حد ذاته، أو للمنشغلين بها ككل..

٣ - خلق التباسات وتبديل للمواقع، بين البطل/ السارد، والكاتب الروائي..

في نقد الاجتماعي والسياسي

إذا كانت الموضوعية الأساس للتأليف الروائي هي الكتابة، فإن نقد الاجتماعي والسياسي يواكب ذات الموضوعية.. من ثم نجده مبهوثا هنا وهناك.. ذلك أن الشروط التي يتواجد فيها الكاتب المبدع والمثقف، تدفعه إلى تشكيل تصورات ومواقف هي مادته الفعلية في الانجاز والتأليف.. ولعل مما لا يحتاج التعبير، الإفصاح عن الوضعية المتردية لشروط الكتابة في معظم المجتمعات العربية من جهة العيش ومطلق التجاهل، إلى انتقاء الحرية.. هذه المواصفات هي ما يهجس به النص الروائي: «أفواه واسعة»، تأسيسا من الالتباس الخاص بين السارد، البطل والكاتب.. من ثم، جاء نقد الاجتماعي والسياسي ليشرح:

١ - ظروف العيش بالنسبة لشخصيات الرواية.. ذلك أن لكل منها محنته الاجتماعية الخاصة، والتي لن تكتمل إلا بتحقيق الحلم المراد إدراكه والوصول إليه..

٢ - الوضع السياسي المتخلف، حيث تراجع آليات الإدارة والتسيير، مع افتقاد اللعبة السياسية لقواعدها..
إن هذا النقد لا يفعل، ولا يتفعل، انطلاقا من حكاية ترتفع لما هو اجتماعي وسياسي، وإنما المحيط المتعلق بإنتاج الكتابة.. وهو مسار يختلف عما صيغ في روايات محمد زفزاف، السابقة، ويكفي التمثيل بسدقيور في الماء، والثلث يظهر ويختفي، «والحي الخلفي».

هيمنة موضوع الموت

تحضر على امتداد السرواية موضوع الموت، ويصاغ هذا الاستحضار وفق تنوع في الأسلوب، وإن كان المعنى المراد تبليغه واحدا.. فمن ناحية يتم التذكير بأن وراء كل حياة ثمة موت، وهذه الأخيرة نهاية الحياة.. لذلك فإن اغتنام فرصة العيش واجب.. بيد أن الصورة الثانية للموت تبرز لما يكون بمثابة تخويف من شيء ما، ولكن الأمر يرتبط بديكتاتورية الفعل والانجاز، والتي في غيابها يكون المصير هو الموت... أما الصورة الثالثة، فتقرن بممارسي الكتابة، هؤلاء الذين يجهرون بالحقيقة ويتعريتها وهم يعلمون بأن مجتمعاتهم تغيب شرط الحرية.. إن الموت في السرواية يستحضر كحقيقة، ويتم ربطه بالحرية، لكن طبيعة الموضوع لا تحتم إصباغه بالطابع والروية الفلسفية.. و أرى أن في تقدم السن على الدوام، تكمن خلفية استعادة الموت بالنسبة لجميع الأدياء والكتاب، سواء أتم ذلك بطريقة مباشرة أم بغيرها.

«صحيح أننا غريباء لكننا نؤنس بعضنا بانتظار

الحافلة التي تعيدنا إلى الحطة. لكنها تأخرت...» (ص ٢١). «إن على الإنسان أن يأكل حتى لا يموت.. وإذا لم تأكل فإنك سوف تموتين حتما ولن تجدي حتى من يشترى لك كفنا..» (ص ٢٦). «ومن لم يسلك تلك الطريق فإنه يحكم عليه بالموت.. وهم لا يعرفون أن في الموت راحة من هذا الجحيم...» (ص ٧٢). «.. وكثير ممن الكائنات تلسع ثم تموت.. وكثير ممن الكتاب عبر التاريخ أرادوا أن يلسعوا فماتوا..» (ص ٧٥).

تبقى تجربة «محمد زفزاف» في «أفواه واسعة» ومثلما ورد في المقدمة تجربة ذهنية مدارها الأساسي الكتابة.. إنها بصيغة أخرى درس الكتابة الذي يصدر عنه الروائي، والذي يبلغه في الوقت نفسه إلى كل الممارسين لفن الكلمة..

من هنا، فإن هذه الرواية التي جاءت عقب «الحي الخلفي» لا تنخرط في ذات السياق والهم الذي انشغلت به بقية الروايات، من حيث أبعادها الاجتماعية والسياسية، وإنما تنفرد بخصوصياتها الموضوعية والجمالية.. وبذلك، تنضاف إلى تراثه الروائي وأشاره الجمالية، بل إنها الإضافة المشتغلة بالشكل، وهو مسار بذات تشقه تجارب روائية عربية على تفاوت غاياتها ومقاصدها.

* صدرت «أفواه واسعة» عن «دار الجنوب» بالدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٨.

شهادات العشق في تأويل الشعر وتدويله

زهير غانم *

لا يستسلم الشعر للشاعر، إذا لم يحقق في ملكوت اللغة وجمهراتها، في مواطنها وظواهرها، واشتقاقاتهما وكيماوياتها، وكان عليه التقلت من قيود التعبير وانحساراته، واشتراطاته الثرية، وزججة المعاني والإنشاء، للذهاب الى خلاصه في القصيدة عبر الكلمات والأشياء، وعبر المعاني التي تتكون وتتوكلت في أروقة ودهاليز اللغة الشعرية، في لحنها وسداتها، وتشبيها ونشيجها وفي نسجها الحي الذي يقضي الى استشعار الغوامض والى استبصار الخفايا واللامرئيات، والى استجلاء المرئيات من التباسها وموارباتها وتورياتها، حتى يقيم تلك المبادلات الحسيفة في مرايا تعكس فيها روحه الشبقة الشاعرة، التواقة الى الحرية والانعتاق، من الجاذبية.

وأسر الوجود القاسي، الى أثرية تحدث فيها مخيلة الشاعر، وتحلم، عبر القصيدة التي تدرك نفسها وتتدارك عديمها، بأن تطلق الاستفاسات الأخيرة، التي ترن في ضمير الشاعر وتتقد، حتى تندمل في جرح اللغة، وجرح الوجود عبر ابتداء مناخها الساحر الأسر، الذي يقول ما لا يقال إلا في الاعتراف والصلوات. وبوح العشق ومطارحات الذات للآلام المتضايرة والكوابيس التي يندثر بها الشاعر نفسه وأقرانه، وناسه. أو يحاول استقراء أفاعيلها وأباطيلها في الصيرورة، عن الحياة. والحب، عن الحرب والموت. عن الأماكن والأزمان والكائنات التي تتغلغل وتغل في ضمير الشاعر. وما من مهاد أو مراح لها سوى فضاء القصيدة الشعشعاني....!

والشاعر لامع الحر في مجموعته الجديدة «فتى الظل يبحث عن يديه»

* شاعر من سوريا.

ويطالعها في إسرارات القصيدة ومراجعاتها، عدا عن تواشجها مع الموضوع حتى لو كان عن الشاعر، أو عن بعل، أو عن الروح، والغضب والرويا. والرحيق، فكل شيء يتناسج في قصيدته ويتناسخ، ويتعمر وينبني كلمة كلمة، وتعبيراً تعبيراً، مدمكاً ومشهداً، وسقوفاً سماوية. ونجمية من الجنوح والجموح، ومن التاريسل والتدويل، لما يلتبس في داخلها، ولما ينكشف أو يتخاضر مما يرغب الشاعر في استحضاره أو مواربته على حد سواء.

وهكذا تكون ملكة البوح، وشهوة الانشاد من قرائن القصيدة، ومن برائتها التهمة الفراسة الأكل، التي تستشف الوجود والعدم. وتذهب في الخطيئة والغفران وترتد الى الزكران. تمجد الموت داخل حياة ميتة، والحياء، داخل موات حي. وتحتكم الى الدلائل والمرائش في صبواتها وصهواتها. ومنعرجاتها في تمييزها وتصخرها، وصلوداتها، رغم مياه اللغة السارية المفعول في تعبيرها الشعري العاشق والوجداني، والمطل على توثبه وتوقده، على اضطرامه واصطفائه. على تدويمه وتحويمه في الفضاء والأثر. وعلى التمازج بروقه وقعقه أو إرزام رعوته في الأرض والمنحدرات والوديان المتأخرة.

ما يضرب الشاعر في متاهاته وماوياته، عبر قصائده، هو الجرح الشعري اللازم اللازب، حتى يكون الشعر درامياً، مصادلاً لحياة درامية وزمان فجائعي وتفجعي، مليء بالقتل والغياب والفقدان، فمن جرح الحب الى جرح اللغة، الى تنازلات القصيدة ورعافاتها الى المراءوات

التي يتعاصف فيها الشعر ويتعاصفه، وكأنه يتطاطر في مجرات القصيدة، ويتهاطلها شعراً ونبامة في استباقها واستراقها، من غياب وغيوم، وأثير. ومن أرواح وأجساد وأحلام واضغات أحلام. وتحايلات وأباطيل، ومن ذكورة وأنوثة، وعشق وهيام، يجعله في بؤرة الجرح الذاتي، والعام، وفي جرح القصيدة والشعر، يمارس الفيض والبحران، الأسفار والهجرات، للوصول الى خلاصها، مما تقهر وزوع في وطنه وأهله ومما احترق في ضميره، — من أعمار وحيوات، ومداثر. ومما انقطع من وشائج وتواصلات، وفما احترق واشتجر في السماء كما على الأرض، وكان البراكين والزلازل الخبيثة. تعزف حركاتها وسكناتها في قصيدته التي يتشاور فيها داخلها، كما في الخارج وتلك خصائص شعرية، يتوارد إليها الشاعر ويرواؤها. وكأنه ينازل الكلمات،

الخلية الخفية والشقاكات في الحب.. الى الذي يستحضر الشاعر أرواحه المؤتلفة والمختلفة . أو أرواحه المفارقة حيث يستنطقها عما يتخيل له ، وما يتوهمه ويثته كمشاعر ، متشاففة متفاسقة. من رحم القصيدة الجواني، الى نبيضا وعصبيها ودمها ولحمها وخلاياها ، وكأنها تتجاسد في اللغة حتى تتغافر فيها الحياة . كما يتفاخر الموت، وما بيننا الاحباطات والنكوصات المعلقة. كذلك في الحب حيث التعاضق المزعول ، وكان الشاعر يقدم روحه وقلبه على مائدة العشق سهره ونعاسه، وتسهده ، وعتمه لياليه وأقمارها . ولا يحظى سوى بما «يرضى القتل وليس يرضى القاتل» لكن عزيفه المنفرد والجمعي عن الحب في قصيدته يتقد بجماليات حالة . وأنوثات رؤوسات ويشتمعل بالالفة والحنين، وتستنهض الذاكرة مراهبا الاسترجاعية، ومراهبا الابتكارية . كي تولف نشيد عشق عابقا بروائح الأرض والوان الفصول، وفانتازيا الطفولة ، وصلات الرحم والانساب والصداقات، وغيايات الأحبة . حتى لكان الشاعر يرفض دمعاً، ويتقصد دماً في قصيدته بسبب من هذه الشؤون والشجون التي تعترية، تنقش في أو تناوشه . أو تتناشاه . أو ترتجيه . ويتقلب فيها وتقلب فيه، وكأنهما معاً على جمر النوى والجوى!

ويستسقي الشاعر لقصيدته ، غمائم الروح الغاديات الرائحات ويشيلها من جوعها وظمئها.. ويتقن مصالوتها ومجالوتها، عبر مشهدياتها ومقاطعها ، لكانه يرتكن

الى مواجهاته ومجابهاته لها في تكثيف اللغة. وتخمرها وتقطرها. وفي نفحها بالعطش، والعمل على اشتقاقاتها وكيموياتها . سواء بالاستعارات أو الكليات. بالتشابه والمجازات. وأساليب فنية . يتساقق فيها السرد والقص، وربما الضمائر، على أن التكلم أو الخطاب الشعري يستقيض بالأنسا، ويستقيق على عريدياتها ومجونها ، وعلى غواياتها وغلمتها داخل التعبير وخارجها. وكأنها تتقول وتتأول الشعر، وكأنها تتصاوته وتتصامته في آن واحد!

إن مغامرة الشاعر لأمع الحر في مجموعته . وفي تدفق قصائده الطويلة خلالها يتحان له التوغل في التداخل والتخارج في اللغة الشعرية وعنها ، وكذلك في المعاني المركبة. والتوازنات بين المادي والمعنوي منها وفي القبض على كريات التراث البيضاء والحمراء لشحن القصيدة بالطاقة الكهربائية والمغناطيسية للشعر. كما أنه يتدع لنفسه سياقات مفتوحة. مرفوعة ومنصوبة ومجرورة. في التدافع من البدايات . الى اللانهايات . فما من قصيدة تختتم شعر الشاعر سوى الموت، ومع ذلك يظل الشعر طائر فضائه. ويظل الشاعر يشتمل بما لا يمكن شمله، وكأنه يضرب المستحيل حتى تجيء القصيدة. في أيهي حلة . مجلوة كعروس مشدودة ممدودة مشوقة. متجذرة وسابحة متماوجة ورقراقه باسمه أو حالكة لكنها في كامل صبوتها ونشوتها على تشويق الغياب . وتشفيغ الحضور. وكان عالم الشاعر يتسع للحبوات والأحلام ، والأماكن للأزمان

والكائنات. من باب تحفيرها وربما من استغراقه في فراديسها أو جحيماتها. حين يتجاذبها بين الماء والنار، أو حين يمدد الجسور اللامرية. بين الذكورة والأنوثة . بين الليل والنهار، الخير والشر. الملائك والشياطين. أو حين يتعابث ويتلاهى مع الالهة القديمة. أو المادئات المحترية.

إن خطاب العشق عند الشاعر شفاف وجلي. وحاسف بالمعاني والروح الانساني. لكنه يرحي ويدل. أكثر مما يتكاشف ويتجاسد فيه. وتتناوح الرغبات ، وتتأرجح بين الفعل ورد الفعل ، وهو يوارب الشهوات ويواربها، فما من مرأة جنة، وما من مرأة جحيم. وما من مرأة مخفصة في عريها وامشائها وحواشيها ، بل هناك أطياق امرأة واشباحها، وانسانيتها . وكأنها لا تصل مقام الشاعر الذي يلجأ إليها، ويناجيها في القصيدة، ويناجي القصيدة بها ، المرأة العشوقة لها العاشقة، والام والجدة وغير ذلك، عبر أنوثة القصيدة واندغامها في عسل الحب، وفي مراودته الشجية الشوية، كذلك أنوثة الأرض ، والحياة وحتى المدينة المحترية والحرب. أنوثة البلدة بجاع ، بمحتويات بلبلها من فوق ومن تحت. لكن فضل وحسن مروة ، وبلل. والشهداء في ذكورة دائمة هائلة وبليلة الى حد الشقاق والاشفاق...!

والشاعر محكوم ومدفوع بالشوق في شعره. فما من شيء يقربه الا ويشتاقه، ويمارس التوحيد والذوبان فيه. ولديه من الشغف ما يكفي ويفيض ، وهو يضرب في شيق العناصر وحماها . وحميميتها، فكما

أنه مدنف عشق وصباية. هو فارس وقسوي في الصمود والوقوف والمقاومة، حتى لكانه يترشق شعره مع نفسه مرات. ومرات يتشارده ويتشاهده وعلى مرمى القلب، على مرمى حجر وبروق ورعود وخطوات مسافات وأفاق وأمداء. في تجويز القصيدة، وتجويدها، واجتياها ومضايقاتها، وموسيقاها التقليدية حيناً، عندما تسيطر القوافي «قافية الكاف» في بعل وغيرها، وحديثه سيفونية ينظمها الهارموني، وجاز ويلوز مرات أخرى. وهو يتفول ويتغور من القصيدة المألوفة إلى المقطعية إلى المدورة إلى البرقية وفي كل ذلك يكون هزجه وجدله، كما يكون غناؤه وانشاده، كما يكون همسه وصراخه، وهذيله وصليله. بتنوع الأصوات والنمات والنغمات كما لو على سرير الموسيقى الشرقي، وفي قصيدة مصر. شيء من الكهريبات والتماسات والغنطات مع عوالم فاعمة غامرة. ساهرة أسرة. بعواطف جياشة. للدخول إلى خلایا بلد ومدنية، وحياة وحلم وتاريخ وذكريات، وأضواء وظلال.

على أن مفعول الذاكرة الشعري، رجعي وتقديمي في آن، فهي تستطلع الماضي وتعلق أحياناً في شرك تعبيره، كما تبتكر الحاضر والمستقبل. وتؤثر وتتأثر. لكن المرجعيات في الشعر، نائية بعيدة، يستصلح الشاعر تربتها، ويعاود استنباتها، كما يتأتى له ويلأثم من مناخ وجواءات تستعر لديه، في مائيتها، وخصوبتها وروائها. وكان رؤياه الشعرية هي التي تسيطر، فتهضم وتهضم،

وتتمثل كل ما يطالعها من مثاقفات. وتناصات، لا بد للشاعر منها، لكن من مسافات وأعماق يظل دويه وصوته ومجراته. وقبائله وعشاره وقرابات دمه وأنسابه في شعره، هي التي تتقوى وتتفاوى حتى يحقق أسلوبه وسماته الشخصية والشعرية وحتى تتجلى روحه. وينجلي جسده ويورق لسانه، ويورق إبان استعرائه واستعراضه للغة شعره، واقتراف ما يحل فيها واجتياح محرمانها أيضاً!

وإذا كان الشعر في تشعباته يحتمل الكثير من الهواجس والظنون والاشكالات فإنه يعاين الأرق والقلق. يعاندهما. ويعانيهما، ويسعى لمقاييس الروح، وتصعيد الرغبات من أجل استيهام الفرح والسعادة واغتراضهما، وما جدل الخطاب الشعري عند الشاعر إلا من هذه الأبواب، ومن أطواق الجمائم، وكأنه حي بن يقظان، غريب وفريد، متوحد ومنفي. ويعمل في حقول الذاكرة والنسيان على استحضار أحيائه وأمواته، وعلى استقراء حيواته وميتاته المحمولة على رمزيتها، حيث الشاعر يتخفى كثيراً في أساطيره، ويحول عوالمه المسكونة المرتعدة الرابعة إلى خرافات. وأحياناً حكاياء أطفال يروونها لنفسه، كي يهدي روعه، وكي يساعف روحه المنهومة. المنهوبة. المنهكة المنهكة أحياناً. والجياشة أو المتهاكة، كي تقر وتستكين. كي تنعم وتنام. ولو أن ذلك من المحال عند الشاعر الذي يحلم الشعر والعالم ويستحلمهما.

إلا أنه ينقبض وينبسط، ينفرد وينجم، يلثم ويتشظى، لكنه دائماً

يعاود سيرته الأولى فيما يصمته، ويعاود تباريح القول الشعري مرة إثر مرة لأن هذا ديدنه وهذه أشراكه ومصادره ومصارفه ومقاديره كذلك.

إن الشاعر يتطارع إشكالية الشعر في مجمل قصائده وعبر نسيجه الدرامي المتفاقم من موت الشاعر إلى مساهلات كثيرة في محاجة القصيدة ومهاجاتها أو امتداحها أحياناً، لكن علاماته ومرسلاته تظل في حيز الممكن وأطوار الشك واليقين، فمن الوعي واللاوعي يتجارب الشعر ويتجارب اللغة وينحرف كالوشم في الأوراق، ومن تمثلاته وتفرقاته وتقاسيمه يتبين العالم. والمناخ والجواءات التي يتشاهقها الشاعر، ويتزافرها ويتلاهما أيضاً، وكأنه في رياضات روحية غامرة وعابرة. وكان تحفير الطفولة والنش في حيثياتها وبقائتها وتقاصيلها هو ما يروم الشاعر استباره واستشعاره في الرقم والآثار والمستحاثات. والأزمنة التي تتوالى وتنقضي، وتضوت أمثولاتها وتزاح كائناتها. تتناسخ وتحول حتى في اللغة. وهذا ما يعرض الشاعر للآثارة والاستئثار بنفسه ومخالفة العالم الذي هو فيه، وطلاقة. للاستحواذ على عالم من تخليقه وابتداعه، حتى لو كان مواطنه ومستوطنه الوحيد. فوطن الشاعر الشعر. وكان هويته المتحركة تتحد به وفيه: وكان لأعزاه له غير الشعر. إذا كان للشاعر من عزاء في هذا الزمن الرماد.

• فتى الظل يبحث عن بديها «شعر». الشاعر لاسع الحر، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٥٤ صفحة قطع كبير، غلاف ملون.

المرأة المبدعة في الخليج

فوزية رشيد *

مثلما هو في بقية أجزاء الوطن العربي فإن الابداع النسائي كظاهرة شاملة ومتعددة الجوانب والاتجاهات يعتبر شيئا جديدا، فالمرأة المبدعة كانت عبر التاريخ العالمي والعربي استثناءات، أما اليوم فإن تجليات الابداع لدى المرأة أصبحت ظاهرة واضحة لأننا نجد في كل بلد عربي ومن بينها دول الخليج مساهمة مؤثرة من المرأة في مجالات الشعر والقصة والرواية ومعها في الفن التشكيلي والمسرح والسينما (تاليفاً وتمثيلاً وإخراجاً)، ورغم اعتبار منطقة الخليج منطقة غير ذات تأثير مركزي في الثقافة العربية مثل بعض العواصم الكبرى إلا أن الأدب النسائي الخليجي (في كل تجلياته) لم يتخلف كثيراً عن ابداع النساء العربيات في المناطق الأخرى، فلماذا كانت ظاهرة الابداع النسائية (عربياً) بدأت مع الأربعينات والخمسينات (بغض النظر عن الاستثناءات) فإن المرأة الخليجية بدأ ابداعها في الستينات تقريباً بشكل متواتر وهناك أسماء خليجية كثيرة شقت طريقها منذ ذلك الوقت.

لاختراعات عديدة أصابت الحياة العربية بشكل عام .. فالعصر الجديد الذي تعيشه وانفتاحه على بعضه عبر التكنولوجيا ووسائل الاتصال والإعلام في العالم أسهم كثيراً في انتشار الحركة الإبداعية العربية وبالتالي الخليجية كجزء منها، ولو كان النقط قد جاء إلى الخليج في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر وسط الظروف العالمية آنذاك لما كانت نتائج ظهوره واكتشافه مماثلة لنتائج ظهوره في القرن العشرين .. أعتقد أن القرن العشرين يعتبر طفرة انسانية وحضارية عامة - كتفت قرونا من التطور السابق والبطيء، وذلك ما أثر على الحياة الاجتماعية والفكرية في العالم كله ومن بينه بالضرورة الوطن العربي بكل أجزائه.

إن الابداع الخليجي رغم أنه بدأ متأخراً كإبداع يشمل خصوصيات الجدة والحداثة إلا أنه لم يمر بمراحل التطور البطيئة التي مر بها الابداع في العالم وفي البلاد العربية الأخرى، والمرأة الخليجية المبدعة لم تتخلف زمناً بشكل كبير عن المبدع الخليجي.. وفي دول خليجية عديدة بدأ الكثيرون - كتاباً وكاتبات - يمارسون الابداع من خلال آخر تطورات النظريات الفنية والاسلوبية الإبداعية العربية والعالمية منذ الستينات، ولهذا فإن النقط كان مؤثراً بالطبع ولكن تأثيره كان أكثر وضوحاً وعمقاً بسبب ترادفه مع التطور التكنولوجي والعربي العالمي وسهولة الاتصال بتقافات العالم كلها خصوصاً مع بداية انتشار التعليم والتي جاءت في مناطق مثل البحرين والكويت مع بدايات هذا القرن. إن الكاتبة الخليجية تجاوزت الكثير في كتابتها رغم احتياجها الحقيقي في أن يرافق علمي يراجع فيه صورة المرأة

وقيمه وتقاليده وقوانينه لا يعطي المرأة ما يعطي الرجل من امكانيات التفرد الضروري لعملية التقاسف والابداع وبالتالي فإن نجاح المرأة الخليجية في التوفيق بين تشعبات حياتها لا يختلف عن آفاق نجاح أو فشل المرأة العربية في القضية ذاتها وايضاً المرأة في أجزاء كثيرة أخرى من الجغرافيا العالمية.

لا اعتقد أن الطفرة النفطية في الخليج أثراً (جذرياً) على مرحلة النضج الإبداعي عند المرأة الكاتبة إلا بقدر إتاحتها لفرصة خروجها ومشاركتها المهنية والاقتصادية والاجتماعية. والعقد الذكورية التي تحيط بالمرأة العربية كمبدعة وكاتبة لم يتم تجاوزها سريعاً في العواصم الكبرى - رغم تمتعها - أي تلك العواصم - بحالة المجتمع المدني الناضج منذ وقت طويل وقبل منطقة الخليج عموماً.

إن ظاهرة خروج المرأة في الخليج ومساهمتها في الابداع جاء مراقفاً

وأعتقد أن الحياة الاجتماعية في الخليج التي اتسعت أفاقها مع بداية ظهور النقط أتاح للمرأة عموماً (في مناطق بشكل أكبر. وفي مناطق أخرى بشكل أقل) مشاركة حياتية أعمق في كل المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أما كيف توفق المرأة الكاتبة بين عالم الكتابة وواقعها المياني فذلك ظرف خاص ينطبق عموماً على خاصية الكتابة والابداع عند المرأة العربية، وليس الخليجية بشكل خاص .. هذه المرأة (عربياً) التي لا تزال تترجح تحت اعباء التوفيق بين نجاحها كامرأة عادية ونجاحها كمبدعة خصوصاً في ظل الشرط الموضوعي (عربياً) والذي لا يزال يعتبر المرأة هي المسؤول الأول عن كيان الأسرة ولا يزال يوظف فيها قيمة المواهب المطبخية والفندقية وتربية الأطفال كأهم المواهب .. وهذا المجتمع العربي إن لم يقل مباشرة بإبعاد المرأة عن الابداع إلا أنه بأعرافه

* كاتب من البحرين

المشوهة في التراث والأساطير والحكايات الشعبية العربية والعالية وحتى فيما يطرح في السينما العربية.

هناك حالياً عدد كبير من الأقلام النسائية الخليجية التي لا تقل إبداعاً عن نتاج المرأة العربية أبداعياً، ولعل تميزها أحياناً في بعض مناطق الكتابة القصصية والشعرية عن كتابات عربيات أخريات من نفس الجيل يرجع إلى أن الكتابة بالنسبة للمرأة الخليجية أكثر من غيرها هو معادل حقيقي لتحقيق الذات التي تأخر تحققها عن تحقق الذات النسائية في مناطق عربية أخرى... إن الكتابة تعطي إمكانية البديل والتعويض للتحقق الذاتي المتأخر في مجتمعات تعاني كثيراً من عوامل التخلف والجهل ووسائل الردع المختلفة وهي في عمومها كتابات كانت تدور في بداياتها حول أحياطات الاستلاب الذاتي وتدرج حتى بدأ الانفتاح الأوسع على أفق رحية أخرى خارج تلك الذات الموصومة بفعل التراكم النفسي والاجتماعي، إن هناك محاولة أخرى لتجاوز التجاهل المفروض حولها ولو أنه تجاهل غير واضح للمعلم لأن المجتمع الخليجي في أكثر أجزائه يحقق بشكل طبيعي بكتابات المرأة الخليجية رغم أن ظروفها خاصة تستدعي البعض منهن للكتابة بأسماء مستعارة لكان جورج صائد تكرر وجودها في الخليج ولكن ليس بتذكير الاسم هنا وإنما بأسماء رمزية في أغلبها أسماء نسائية

إن إبداع المرأة الخليجية يجعل منها رافداً هاماً للإبداع النسائي العربي والإبداع العربي بشكل عام وعدم بروزها إلى الآن إلى السطح الثقافي العربي كما يليق بها وبإبداعها خاضع إلى النظرة الثقافية العربية في بعض المراكز الثقافية الهامة على أن الخليج ليس به إبداع وكان عدم

معرفتهم بالخارطة الثقافية الخليجية يعني عدم وجودها وبالتالي فإن الاعلام يلعب هذا دوراً هاماً وأنا أقول ذلك لاني من خلال ما شهدته من مؤتمرات ثقافية حول إبداع المرأة كان يتضح حجم الجهل بالأسماء النسائية الخليجية وعدم معرفتهم بها وكان الحديث دائماً يجر إلى ردود فعل مصابة بالكثير من الدهشة حين يعرفون أن المرأة الخليجية لا تعيش في خيمة وتربط أمام باب خيمتها جملاً! فكيف أن يتضح الأمر بأن هناك أقلماً نسائية ناضجة في مجالات الإبداع والصحافة والمشاركة الاجتماعية واعتقد أن هذه الدهشة ستظل ملازمة لكل الإبداع الخليجي المعاصر (مبدعين ومبدعات) إذا رأى هذا الإبداع الانتشار الذي يستحقه ولو أن ذلك بدأ يحدث في الآونة الأخيرة فهناك أسماء ابداعية خليجية (نسائية ورجالية) فرضت وجودها على الساحة الثقافية العربية..

ولعل ما ينقص أيضاً إبداع المرأة في الخليج هو عدم المتابعة النقدية الرصينة لظواهر وتجليات ابداعها في القصة والشعر والرواية رغم أنه ومن خلال متابعتي للنتائج النسوية العربي فإنني أعتقد أن شاعرات وقاصات من الخليج لا يقل مستوى نتاجهن بشيء عن الكتابة النسائية العربية إن لم تميز أحياناً بذكاء خاصة وبهموم ابداعية أوسع.

هناك أسماء خليجية عديدة في الكتابة ابداعية أصبحت تشكل تراكماً كما وكيفية في مجال العطاء ابداعى العربي تسويها رغم عدم انتشارهن عربياً مثل الكاتبات الأخريات في المناطق الأخرى.

إن أسماء تسقط عن نفسها رداء البدايات عديدة، فهناك في البحرين

الشاعرة حمدة خميس وفوزية السندي والقاصة منيرة الفاضل وكاتبة هذه الصفحات في القصة والرواية وإيمان أسيري في الشعر وفي الكويت ليلي العثمان وفوزية الشويش وغيرها وفي السعودية فوزية أبوخلد وخديجة العمري وغيرها وفي الإمارات سلمى مطر ومريم جمعة وميسون صقر وظهرية خميس وفي قطر كلثم جبر إلى جانب تفتح أسماء أخرى من الجيل الذي يلي هذا الجيل في كل المجالات.

إن نظرة منصفة لما كتبه المرأة في الخليج يسقط الضوء على خصوصيات كتابتها ويفتح المجال أمام دراسات جادة تتناول ابداعها لتربطها ربطاً حقيقياً بالواقع الذي أنتج مثل تلك الكتابات ويجعل معرفتنا بالمرأة الخليجية معرفة أعمق كذاذ وكتيونة لايزال أيضاً الانتماس يلف وجودها وإبداعها وتحققها الفكري.

رغم أن عمر الحركة الأدبية الحديثة في البحرين قصير بوجه عام وبكل أشكالها الأدبية حيث بدأت في الستينات إلا أن طرح الرواية جاء سريعاً وهذا نتاج حركة التطور الاجتماعي والاقتصادي التي حصلت وبشكل سريع في العقود الأخيرة. وذلك أن الوضع الاقتصادي عكس نتائجه على الوضع الاجتماعي والثقافي وارتبط بحركة التطور في شموليتها. هذه المتغيرات أدت إلى البحث عن نوع فني أكثر اتساعاً ويشعر ومؤرخ لهذه المتغيرات والرواية في محصلها هي نوع رصد حركة الواقع وإعادة صياغته.

بالنسبة لي : مرت فترة طويلة دون أن أتمكن من كتابة أي شيء في هذه الفترة كنت أشعر بضغط كبير ، وأفكاري تنمو باتجاه البحث عن

قادرة على مضاهاة رواية المرأة العربية أولا ثم رواية المرأة في بقية أجزاء العالم ثانيًا؟

- رغم أن الرواية العربية بدأت منذ ما يقارب الـ ١٠٠ عام فهل الرواية التي كتبتها المرأة العربية والخليجية لا تزال تصاغ على هيئة السيرة الذاتية أو ما يشبه السيرة الذاتية؟

- هل صحيح أن الخطاب النسائي الروائي يعالج عادة تيمة الجسد أو يدور حوله وفي إطاره؟

- هل صحيح أن المرأة الروائية، ومنها الروائية الخليجية، لا تبني الحدث بقدر ما تتراكم العواطف، ولا تحدد الظاهرة بقدر ما تستوعبها عبر ذاتها بحيث يبدو أن الرواية حين تكتبها عبارة عن إنتشار ذات الروائية في شخصيات السرد والتشواهر والشخصيات والمغامير.

يقول روبرت مارت:

«إن العصور القديمة لم تنشئ الرواية لأن المرأة كانت مستعبدة. الرواية هي تاريخ المرأة».

ولكن الآن وقد ظهرت الرواية ونشأت في كل العالم فهل تخلصت المرأة من عبوديتها أم أصبحت الرواية بالنسبة للمرأة هي تاريخ سجل العبودية المموهة والمتخذة لأشكال جديدة؟ وقد كتبت المرأة ومنها الخليجية فهل من خصوصية لادبها وإبداعها الروائي هذا؟ وهل هذه الخصوصية تصيف جديد إلى الأدب العربي، وإلى سجل المرأة الروائي عالميًا؟

إن تجربة المرأة الخليجية تختلف عن تجربة الرجل والرواية الخليجية بدأت بمساهمة الجنسين في ذات التوقيت الزمني تقريبا، ورغم ما يحيط بالمرأة من ظروف خاصة وأحيانا بالغة التعقيد تحتكم لكل المتداخل من المعطيات الاجتماعية والتاريخية

ألغيت أثناء العمل. لم تجد لها مكانا في الحدث. وتوالت شخصيات أخرى لم أكن قد رسمت وجودها. صار الحدث والصراع يخلق شخصوصه ويتحدث على لسانهم. حتى الأسلوب كنت قد تصورته بشكل مختلف. لكن الرواية جاءت تلقائية معتمدة على نفسية شخصوصها وسلوكهم بحيث أنني فوجئت بعلمي حيث لم أتوقع أن أكتب بهذا الأسلوب عينة. أحيانا أبدا الفصل بشكل مكثف لغويا وفنيا فاككتشف أنه لا يسير وفق خط الشخصيات لقد صارت الشخصوص ترسم نفسها وتحدث بلسانها هي وليست كما قررت تصميمها. أثناء العمل كنت أشعر بصعوبة الخلق، في الوقت نفسه كنت أشعر بمتعة الكشف لقد غيرت تجربتي الروائية الأولى مسار نظرتي للكتابة. صرت أرصد وأتأمل الناس وحركة الحياة ونبضها اليومي وتعبيرات اللفة والوجوه والشقاء. والحوار بين الناس وبين الحياة ذاتها. كما لو أنهم شخصوص وأحداث في رواية أكتبها في اللحظة والنو. لقد اتسعت وتفتحت مداركي للحركة اليومية والتجديد المستمر في الكون والبشر. صرت أراقب حركة الحياة بشكل مقصود أكثر. أراقب تعابير الناس وانفعالاتهم ومشاعرهم وحركاتهم. طريقة تعبيرهم عن الغضب والفرح والأمان. إن هذا كله يخلق حصيلة وثروة ترفد العمل الفني. أشعر أحيانا أنني أريد أن أدخل في الحياة بكل اتساعها وكان الرواية احتواء للكون كله (الحصار صدرت ١٩٨٣).

أسئلة لا بد منها:

- هل أصبح لدينا في الخليج رواية نسائية بالمعنى الحديث للرواية؟

هل رواية المرأة الخليجية

شكل أكثر استيعابا ورحابة مما يرهصني. مرة شعرت بأنني بحاجة للتعبير عن حدث معين، عن شخصيات معينة، عن سمات نفسية لدى بعض الأشخاص، كنت أريد أن أعبر دفعة واحدة عن جميع هذا القلق. وكانت القصة القصيرة وعاء ضيقا بالنسبة لاتساع الفكرة وعدد الشخوص الذين صاروا يلحون على وجداني، اعتقد أن هذا سيب جيد للتحول إلى الرواية.

واعتقد أن أمام كاتب الرواية طريقين لا بد أن يسلكهما في الإبداع الروائي: أولا أن تكون لديه رؤية للصراع الدائر في الحياة وأن يكون له موقف من هذا الصراع. ثانيا أن تكون لديه القدرة الفنية على تجسيد هذه الرؤية في الرواية ورحابة أكبر لنمو الفكرة حيث تمنح الكاتب حرية إدارة الصراع ورسم الشخوص والحدث والمؤثر الزمني. إن زمن الحدث نفسه في الرواية أكثر كثافة وكل شخصية في الرواية لها عالمها الخاص وهي بذلك تكثيف لعوالم مختلفة ومن أجل أن ينقل نبض الحياة يجب أن يعبر عن كل شخصية بطريقتها وأفكارها، وهذا يتطلب منه أن يمسك كل الخيوط بشكل محكم بحيث لا تفلت شخصية وتطفئ على شخصية أخرى، أو تطفئ فكرة على فكرة أخرى. وعليه يجب أن تكون لدى الكاتب قدرة على تنويع الأسلوب، إن زحمة العوالم المختلفة تخلق صعوبة الرواية. كما أن الرواية تجسيد لفكرة ومعاناة مكثفة يجب أن يوصلها الكاتب. وشخوصها على تعدد ألوانها وأفكارها يجب أن تصب ضمن الرؤية الشاملة لدى الكاتب.

إن العمل الروائي مزج بين الوعي والتلقائية. في روايتي الأولى (الحصار) كنت قد رسمت ذهنيا لوجود بعض الشخوص ولكنها

والاقتصادية، ورغم أن المقارنة لا تقاس بكم ما تنتجه المرأة الروائية بالنسبة للرجل الروائي إلا أن النسبة تكاد تكون مضمحلة في الخليج بين الكم الروائي الذي تنتجه المرأة وذاك الذي ينتجه الرجل.

إن انفلات المرأة الخليجية روائية هو أحد مستويات الوعي الجديد لديها حتى لو كانت مستويات الكتابة لدى البعض لا ترتقي إلى مستوى الكتابة الجيدة أو العميقة أو الكاشفة عن عمق ما يمور في هذا الواقع.

ولكن يبقى أن المرأة الخليجية تجاوزت فيما تبذعه اليوم روائيا مراحل الحضارة الأولى ومراحل النشأة الأولى للراوية العربية وأصبح يوما بعد يوم يزداد وضوح صوتها ووضوح وعيها ومعرفتها بأزمات واقعها الاقليمي والعربي والعالمي ومعرفتها الوجودية والتاريخية حتى لو لم تتمثل بعد كما يجب لدى غالبية الكاتبات في رواية ناجحة يشار إليها بالبنان.

وقد تختلف الكاتبة الخليجية بعض الشيء عن الكاتبة العربية في رؤية ما حولها اختلافا جزئيا وليس كليا من خلال موقعها وموقفها الماييرين ومعاشتها لبعض عناوين التراث من خلال زاوية مغايرة أيضا لزوايا العادات والتقاليد في مجتمعات عربية أخرى. ومن ناحية أخرى أيضا فهي تعيش مجتمعا وخواص وصفات مختلفة، مجتمع تحول إلى أن يكون استهلاكيا بالدرجة الأولى وعاشت أغلب دوله حالة نقلة حضارية واقتصادية واجتماعية مفاجئة ولدت ترساسة من التخبطات بين القديم والحديث من زوايا حادة بين العادات والتقاليد المحافظة وبين ما يصاحب آخر قيم الاستهلاك الرأسمالية التي أدت إلى صبغة مدنية سريعة ولكنها ظاهرية أو سطحية أكثر مما هي عميقة بحيث تؤدي إلى

ثورة فكرية تبدو ملائمة لتلك التفسيرات أكثر من ملائمة الأزدواج الحاد والتخبط المنظور لها.

ورغم ذلك فالمرأة الخليجية ككاتبة تختلط خصوصية حركتها بخصوصية واقعها المرتبك بشكله الحاد فإنها تجتمع مع المرأة العربية على الوعي بخصوصية معاناة الوضع النسائي المتفاوت هو الآخر بين مظاهر القمع والكبت والحرية المقتنة وفعل الدونية المترسبة عبر العصور. وكذلك فإن مفاهيم الحرية ذاتها باعتبارها موقفا فلسفيا في الوجود تتباين وتتراوح بين كاتبة عربية في منطقة معينة عن كاتبة أخرى في منطقة أخرى رغم تشابه الهواجس الفكرية والوجدانية المشتركة.

إن الواقع هو الذي يشكل الفعل ويشكل نمط التفكير وأسلوب العلاقة والمعيشة فهو واقع متماثل تقول الكاتبة العربية لطيفة الزيات «مكحوم بآلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد».

إن أغلب القصص والروايات للكاتبة الخليجية دون تخصيص مغلفة (بعالم البراءة المغلق والنهي عن التجربة والتحذير عن عواقب المعرفة) متماثل تقول رضوى عاشور في إطار وصفها لعالم المرأة العربية روائيا وقصصيا.

والمعرفة عموما هي شرط الكتابة وهي رهينة بالتجربة والعلاقة المتجددة مع الذات ومع الوجود، والمرأة الخليجية عموما قد فتحت الكثير من الأبواب المغلقة أمامها وربما هي أكثر من غيرها من الكاتبات العربيات تحديا للعديد من التابوهات والطقوس التي تحاصر المرأة في المجتمعات العربية إذا تسنا

ذلك التحدي بمدى صلابته وفولاذية ما كان عليه الوضع الخليجي حتى عقود قليلة مضت. إن أغلب الكتابات الروائية النسائية في الخليج تعود إلى استبطان الماضي والتراث دون القدرة أحيانا ونقص الدرجة علىولوج لازماتها المعاصرة والمعاصرة وذات القوة والوضوح، وهي عموما سمة مرافقة للكتابة العربية لدى الجنسين.. الحديث عن المعاصر من خلال الاسقاط على الماضي أو التماهي معه وسر أغواره العميقة وجذوره الممتدة لكننا بالفعل في زمن دائري يكرر ذاته حتى يكاد المعاصر يشبه التاريخي في جوهره وإن اختلف في مظهره ويكرره الخارجي.

ورغم ذلك فإن هاجس الخروج من إطار الحيز الضيق إلى الأطار المفتوح هو هاجس أغلب الروائيات العربيات وأيضا الخليجيات. عموما لا يوجد أي فرق بين الرجل والمرأة في الوعي بالزمن والتاريخ، ولا في الحيرة أمام حقيقة الموت كحقيقة كبرى ولا في التساؤل حول مصير الانسان ولا في العقيدة الدينية بمختلف أبعادها. وهذه الظواهر كلها تمثل الدوافع العميقة للتعبير في إطار السرد الروائي القادر على اصطياد الزمن والحدث والمكان. ولكن ذلك كله لا ينفي بالطبع القيود التي تحول دون ازدهار القدرات الابداعية للنساء وسيطرة النظرة الطبقية الذكورية أو الأبوية على ابداع المرأة في المجالات الثقافية المختلفة وتحكم قلة من النقاد الرجال في تقييم انتاج المبدعات بمقاييس عاجزة عن فهم الأفكار والظواهر الجديدة التي تتناولتها المبدعات المتميزات في ابداعتهن والتي هي بالضرورة تعبير عن معاناة الواقعية وسعيها إلى تغيير الأوضاع.

علي محمد زيد في كتابه تيارات معتزلة اليمن في القرن السادس الهجري

عبد الباري طاهر *

هذا الكتاب جزء من رسالة دكتوراه دولة تقدم بها الباحث الى جامعة السوربون في باريس عام ١٩٨٦. يقع الكتاب في ٣٥٢ صفحة من القطع المتوسط، وصدر عن المركز الفرنسي للدراسات اليمنية. يتقدم الكتاب إهداء من المؤلف للدكتور حسن محمد مكي، المتفائل حتى في اللحنات الحزينة كإهداء زيد، والدكتور حسن مكي أشهر من أن يعرف. يشتمل الكتاب على مقدمة من الناشر، بقلم فرنك مرميه، مدير المركز الفرنسي، هي بمثابة تعريف عام بالكتاب، من حيث هو جهد أكاديمي علمي لم يكن مقدما للجامعة فحسب، وإنما هو دراسة جديدة مختلفة، وهو تكمل وامتداد لكتاب سابق للمؤلف بعنوان (معتزلة اليمن - دولة الهادي وفكره)، يتناول علاقة الزيدية بالمعتزلة في ظل حكم الإمام الهادي، مؤسس أول دولة زيدية في اليمن.

في اليمن، ابتداء من لحظة دخول المدرسة المعتزلية عند الهادي ويحيى بن الحسين (معتزلة اليمن - دولة الهادي وفكره)، منذ أواخر القرن الثالث الهجري، و(تيارات معتزلة اليمن في القرن السادس الهجري) هو تواصل في الطريق المنهجي نفسه. وهو مكرس لبحث المطرفية كخطر وأهم انشقاق فكري وعقيدي في مدرسة الاعتزال اليمنية. وهي حركة فكرية ذات جذور تنويرية دأبت على نشر الفكر الزيدي في أوساط القبائل والمزارعين، وعدت ذلك رسالتها في الحياة. فقد نشرت التعليم في أوساط شعبية لم تكن تاريخيا من الأسر والبيوت التي تهتم بالتحصيل العلمي. وكان رجالها، كما يشير المؤلف، في الغاية من الاجتهاد في الدرس، والمتأثرة في طلب المعرفة، وفي العبادة والزهد ومجاهدة النفس. ولاشك أن تقديم مثل هذا النموذج في إشاعة المعرفة

ويقارن كاتب المقدمة بين مصر فرقة المطرفية التي يدرسها زيد في الكتاب موضوع هذه القراءة وبين قلعة (مونسيجور) في جنوب فرنسا التي كانت هي الأخرى معقل فرقة (الكاتار). فقد تعرضت معاقل المطرفية وهجرها للحرب والخراب، وبالأخص معقلهم الأخير (وقش) في منطقة بنسي مطر، الى الجنوب الغربي من صنعاء، وهو ما دفع المقدم للمقارنة بين وقش وقلعة (مونسيجور). ويرى أن الفرق الوحيد بين المصريين أن سكان (مونسيجور) قد نجحوا عن آخرهم بينما هرب سكان وقش قبل وصول الإمام عبدالله بن حمزة عام ٦١٢ هجرية (١٢١٦م) إليها ليتولى تدميرها، منها بذلك آخر معقل من معاقل المطرفية.

والكتاب هو الجزء الثاني من الموسوعة الفكرية عن فكر الاعتزال

✽ كاتب من اليمن.

والعلم، وفي صرامة الالتزام مسلكا وعملا، لا بد أن يتصادم مع منهج ومسلك الامامة التي تستند الى احتكار العرفان، والالتكاء على الوراثة، وشرف النسب، وحق التسديد ابتداء، في حين رأت المطرفية أن الشرف والفضيلة مرتبطتان بالعلم والعمل، والتمسك بشرة ظلال العدالة فوق الغلبة الموروثة من قنانون الغياب. وهذا ما يعتبره المؤلف إضافة يمنية الى الفكر العربي الاسلامي. فقد بشرت بالمساواة بين الناس. فلا يشرف أحد إلا كان إلا بعمله وجده وتحصيله وحرمت اغتصاب أرزاق الناس. وشددت على تنزيه الباري عن فعل القبائح.

وقد جوبهت بحملة تكفير شعواء، وحملات إبادة لا سابق لها في التاريخ اليمني، ويرى المؤلف أن أهم افكار المطرفية قد اكدها العلم الحديث وأصبحت من المسلمات البديهية، مثل القول أن الأمطار ليست سوى أبخرة البحار والأنهار تحملها الرياح، والقول إن البرد قطرات ماء تجسدت في الهواء، ونظرية الأبخرة نجدها بصورة عامة في الفكر المعتزلي، ولها جذور في الفكر العربي، يقول ذؤيب:

شربن بيا البحر ثم ترفعت
متى لجج خضر لمن نثج

والأهم، كما يشير المؤلف أن المطرفية قد احتفت بالأسباب والسببية، ووصلت الى بعض الاستنتاجات المبتكرة غير المسبوقة من خلال انسجام منهجي مع أفكار أكثر تيارات المعتزلة عقلانية،

ووصلت بها أحيانا الى نهايات عقلانية غير مسبوقة. ولا ينبغي النظر اليوم في عصر العلوم باستهانة الى ما تمثله مثل تلك الآراء المطرفية في القرنين الخامس والسادس الهجريين، خصوصا في بيئة مغلقة كاليمين، بعيدة عن مراكز الصراع الفكري والتطورات الحضارية في العراق والشام ومصر. ومهما يكن، فقد دفعت المطرفية ثمنا لغراماتها الفكرية، وشجاعتها العقائدية، وایمانها بأهمية العمل واحترام المبدأ، ويرسم المؤلف لوحة زاهية لنشأة المطرفية وبذور أفكارها الأولى، مروراً بازدهارها وانتشارها في الحزام الأخضر من اليمين، إن صححت التسمية، في غرب صنعاء (وقش - بني مطر، ومن حول صنعاء : بيت بوس وسنع وبيت حنبس ثم جنب في أنس). ويتناول المؤلف بذكاء ومسؤولية عملية ومنهجية تطور الحركة الانقسامية في الفكر الزيدي، وصولاً الى محنتها الكبرى على يد الامام عبدالله بن حمزة. وهو الامام الذي اشتهر بتعصبه ونهجه التكفيري. وقبل ذلك صراعاتها الفكرية مع الامام أحمد بن سليمان شقيق العلامة نشوان الحميري من الام. والامام أحمد بن سليمان معروف أيضا بتعصبه ورغبته في التنكيل بالخصوم، وهدم الديار، ودم الأبصار، واجتثاث الحياة بقلع الأشجار والأحجار. ويشير المؤلف الى أن أحمد بن سليمان كان مهوسا بتخريب بيوت من يهاجمهم بينما تعدد القبائل كدأبها

الى الذهب، فقال له الجنبيون (الناس يريدون يحلون وأنت تريد تدبج) فكان رجال القبائل المحاربون مع يصلحون من يدفع ويمتنعون عن القتال، فعباد من دون طائل (ص ٥٩).

ويقف المؤلف بذهنية العارف امام محنة المطرفية التي هي محنة الفكر والتفكير في كل زمان ومكان، ليدرس عمق المأساة بين من يعتمد العلم والمعرفة كقيمة أساسية للثرف والفضل ومن يستل سيوف العصيبة والقبائلية وخناجرها، ويستنجد بعصور الغاية وحشيتها ليأتي عل الحرث والنسل، ويسكت الحياة، ويقضي على لغة العقل والحوار والتفتح والتسامح. ولعمري، تكلم رزية ميتعنا منذ ما قبل المطرفية وحتى يوم الناس هذا. وقد شهدنا فصولا من محنة لسان اليمين الحسن الهمداني الذي عزر به ليدود في السجن. أما محنة المطرفية فهي الابادة الجماعية لفرقة بكاملها لم تشهر السلاح، وإنما قالت كلمة حق امام حاكم جائر وهمجي، ومرورا بحركة الاحرار اليمنيين وقبيلها دعوات الاصلاح وما تعرض له المصلحون المجددون أمثال ابن الوزير، وابن الأمير، والشوكاني، والمقبلي، ولاتزال الصرخات الناقعة قادرة على اباحة الدم، وهدم المنازل، وإثارة الحروب والفتن، وتاجيع الصراعات، وبعث حروب داحس والغبراء، وما تزال محنة المطرفية حية تسعى. وهو ما دعا الفكر اليميني والكتاب الجاد لأن يدعو لاعادة الاعتبار للمطرفية،

لرجالها الذين ذبحوا، ولنسائنها وأطفالها الذين استعبدوا، ولهجرها والتي فرض عليها السكوت عن تسلاوة القرآن، ولأقلامها التي كسرت، ولجأبرها التي سفح مدادها وجفت، وفكرها الذي يعد أعشق حركة فكرية شهدت اليمين حتى العصر الحديث وقد تعرض للمحو والابادة (ص ١١).

ويأتي الباحث على رسم خارطة لمؤلفه القيم. فبعد عهد الامام الهادي والقرن الذي شهد حركتها وازدهارها وابتدائها، يخصص فصلا لتناول الامام المتوكل أحمد بن سليمان .، أول امام اختلف معها، وفصل آخر لتناول المؤرخ، واللغوي والقاضي والمتكلم نشوان بن سعيد الحميري، أهم اعلام ذلك القرن، ويتناول من اشتغل بمقارعة المطرفية فكريا وأسس مذهباً فكرياً سماه «المخترة» لمواجهة فكرها، وهو القاضي جعفر بن عبدالسلام، والعلاقة بينها وبين الامام عبدالله بن حمزة الذي لم يكتف بالمواجهة الفكرية لها، بل عمد الى الابادة الفكرية والجسدية، ليؤسس منهجاً استبدادياً في مواجهة الجديد والمختلف لم تمح آثاره بعد، فيما خصص الجزء الثاني لعلم الكلام — لمعتقدات المطرفية من واقع مؤلفات رجالها، لا من واقع ما نقل عنهم خصومهم على سبيل «الالزام» وتقويلهم ما لم يقولوا. كما خصص فصلا لتناول عينة من أفكارهم بعد أن مرت على مصفاة خصومهم لتعرض كما يحلو لهؤلاء الخصوم أن

يفسروها. ويعتبر المؤلف جعفر بن عبدالسلام رأس خصوصهم، ومن مهد لاحتهم بمؤلفاته وحملاته وتحريضاته المتنوعة. والغريب أن هذا الخصم اللسود كان داعية اسماعيلية ثم تحول إلى الاعتزال ليكون خنجرا في خاصرة هذه الفرقة (غير الناجية) من حملاته، ومن تكفير عبدالله بن حمزة واستباحته لهم وتشريدهم وإبادتهم، وتخريب هجرهم. ويشير المؤلف إلى «أن أهم ملمح يمكن الإشارة إليه من حيث علاقته بالجدل الفكري في الماضي كما في الحاضر، هو خلق جدل المطرفية معها مما عرف في التراث الإسلامي بجعل المخالف على السلامة، مما جعل أولئك الخصوم يفلقون باب الجدل من خلال الجدل نفسه، بتحويله إلى حكم إدانة وليس محاولة إقناع وبحث عن الحقيقة. وهذا طريق لا يؤدي ضرورة إلا إلى فتح بواب العنف والفسوسة، واستباحة الدم والمال والعرض، أي إبطال أية وظيفة للشريعة بجسج شرعية. وحينها تصبح الإمامة والدولة زائدة عن الحاجة مادامت وظيفتها الشرعية قد انقثت». ويرى أن المسؤولية التاريخية والأخلاقية تقع على عاتق أولئك الذين أبادوا المطرفية أو يوشكون أن يعيدوا إنتاج ذلك التراث الدامي كلما وصل المآزق التاريخي إلى ذروة احتدامه. فالجميع مسؤول بنسب قد تنقص أو تزيد. كما يرى - ومعه كل الحق - أن إنصاف المطرفية لا يكون إلا بالاقلاع عن إعادة إنتاج ذلك التراث الاستبدادي من خلال ذبح كل

مطرفية معاتلة أو محتلة، في الحاضر والمستقبل، والاقلاع عن اغلاق باب الحوار والتعايش الضروري بين فئات المجتمع، والاقلاع عن اصدار الأحكام على الآخر استنادا إلى تقدير لمواقفه ومعتقداته لا يراعي حقيقة ما يؤمن به، وعن المبالغة في توظيف العنف والغلبة وما يؤدي إليه من استباحة للحقوق والحريات وحرمان الخصم من أي حق، وعن النظر إلى الخلاف معه باعتباره علاقة تضاد مستحيل لا تحل إلا بسحقه التام جسديا ومعنويا بإيجاز، «الامتناع عن رفع قوة الغلبة فوق الحق» (ص ١٢).

ويخلص إلى أن عدم حسم مثل هذه القضايا يجعل المجتمع مشدودا إلى الماضي الاستبدادي، وعاجزا عن مواجهة تحديات المستقبل، في منقلب قرن ومطلع قرن آخر يفرض على الجميع التعامل مع تحولات عاصفة في كل المجالات، من الفكر إلى المجتمع، ومن السياسة إلى العلوم والتكنولوجيا. ويرى أن القرز يزداد عالميا بين من يملكون المعرفة ويجدون معارفهم بسرعات مذهلة ويطلقونها على مجتمعاتهم وعلى أنظمة الانتاج فيها، ومن لا يزالون متمترسين داخل عشايرهم و«حصونهم الماصرة». وهي حصون يقتحمونها أمام الجميع من كل جهات الكرة الأرضية ومن خارجها، ويطلقونها في وجه إخوانهم وأبناء عمومتهم. في عالم لم يعد فيه مكان للأبراج المقلدة المعزولة التي تنصرف وكان أوهاهم عن الحاضر والمستقبل «حقيقة الحقائق».

والمفارقة المرعبة أن اضطهاد فرقة بكاملها وتثريدها وأبادتها قد مر «بسلام» ولم يجد صدى في التاريخ العربي الإسلامي، لا شيء إلا لأن الواقعة «الكارثة» قد حدثت في «جزر واق الواق» بينما خلدت مأساة ابن حنبل وهي امتحان لفرد أو أفراد قلائل. وتحول الحلاج إلى رمز للفادي والظلم، وخذ السهروردي وغيلان الدمشقي وابن السكيت، لكن مجزرة المطرفية الشبيهة بما يجري اليوم في أماكن كثيرة، مرت ولم تجد الصدى الكافي في التاريخ العربي. لكان اليمن جزيرة معزولة عن كل ما حولها. بل هي «واق الواق» الأسطورية كما سماها أبو الأحرار محمد محمود الزبيري. ما أقصده أن الادانة القاطعة لسواد الفكر، ومحاربة التفكير، والاستناد إلى قوانين الغاب، وإيجاد المبررات لانتاج العنف وأدواته، هو ما زلنا جميعا. وما لم يجر التصدي لهذا الإرث الوبيل فستظل ماكينات العنف والارهاب دائرة، ولن ينجو منها أحد. ولكن لنا عبرة بما يجري من حولنا. والمطرفية كفرقة، بمقدار ما هي دليل عافية وقوة في العقل والمجتمع اليمني القادر على الاضافة والابداع والتجديد، بمقدار ما هي شاهد المأساة والكوارثة في مجتمع ضليع في الامية، ومغلق أمام رياح التجديد والاجتهاد والتجاوز. وتكون الغلبة فيه للقوة العمياء الغاشمة. فقد لقي كل مجديه ومفكره القمع والاضطهاد والالقضاء، ابتداء بالهمداني، مروراً بالمطرفية ونشوان الحميري، فالجعد الكبير محمد بن ابراهيم الوزير، ولا يزال الحبلى على الجرار.

باب هنا ... ونافذة هناك يفسحان دار الأدب العربي

في مجلة بانينال التي تحتفل بدخولها العام الثاني بتحول إصدارها إلى فصل الربيع، والصيف، والخريف والشتاء، وإضافة ١٦ صفحة، يأتي العدد الجديد كما تقول الناشرة والمحرة مارجريت أوبانك (مع باقة هائلة من الطاقات التي تتميز بالتنوع والإصالة،، محاولة أن تفتح بابا هنا أو نافذة هناك داخل بيت الأدب العربي ككل).

ويبدأ العدد الربيعي بمحور عن محمود درويش، الذي تعدّه أوبانك الشاعر العربي الأكثر ترجمة إلى الإنجليزية، وفي هذا المحور ترجمات لأربعة من الشعراء والكتاب لقصائد من مجموعته الأخيرة: سريد الغريبة، الذي صدر في مطلع هذا العام.

ونقرأ في النصوص ترجمة لمقتطفات لروائيين، وهما رغم مكانتهما الرفيعة في العالم العربي، وربما في لغات أخرى، مازالا مجهولين نسبيا على ساحة اللغة الانجليزية، مثل الروائي المصري البير قصيري، الذي يعيش في باريس لأكثر من ٥٠ عاما، والروائي اللبناني يوسف حبشي الأشقر. مع ملاحظات خاصة من مترجمي المقتطفات جيمس كركب، وعدنان حيدر.

وتتوه المجلة بالحديث الذي ستنتشره في عددها القادم بين صموئيل شمعون (المشارك بتحرير المجلة وهو كاتب وسينمائي من العراق) والكاتب محمد شكري والذي أجراه الأول خلال زيارته الأخيرة للمغرب، وتجدهما المحررة فرصة للتدبير بما أقدمت عليه إدارة الجامعة الأمريكية بالقاهرة من إلغاء رواية شكري (الخيز الحائي)، من برنامج التدريس رضوخا لبعض الطلاب وآبائهم، ممن اعترضوا على المحتوى (البورنوجرافي) للكتاب الذي

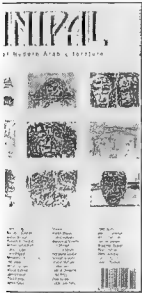
كانت د. سامية محرز استاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة تقوم بتدريسه - ومن المجلد - تقول أوبانك - أن هيئات هذه الجامعة الأمريكية لا يمكنها أن تكفل الحرية الفكرية تجاه وطأة العوام والعقول ذات الأفق الضيق. وليطال قرار السحب من أرشف المكتبة بعد ذلك رواية: تلك الرائحة (صنع الله إبراهيم)، ومشهد من بعيد (اليفة رفعت)، بل وتفكر الجامعة برفع رواية الطيب صالح الشهيرة: موسم الهجرة إلى الشمال من قائمة قراءات هذا الفصل الأكاديمي أيضا.

في نفس العدد يقول البير قصيري في إشارة تبدو ملائمة لما جرى لرواية شكري وسواه «من سوء الحظ في بلادنا العربية أن الروايات تعامل كما لو كانت وثائق، بينما المؤلف بطبيعة الحال، يعالجها بالخيال. يجب ألا يطال مقص الرقيب الرواية، ولو حتى لسطر واحد».

ومن الأسماء الشعرية التي نطالعاها في بانينال ربيع ٩٩: وديع سعادة، مرام المصري، محمد الحارثي، عبدالعزيز جاسم، هاتف الجنابي، باسم المرعي. وتداول المجلة الروائي والكاتب المسرحي الليبي أحمد فقيه الذي يقول

اجابة عن سؤال حول توقيفه بين ابداعه وشغله لعدد من الوظائف (مجتمعاتنا لا تشبه المجتمعات المتقدمة، فربما يسخر الناس في العالم العربي من عدم امتهان عمل ما بجانب كوننا نشغل بالكتابة. بينما في أوروبا لا ينشغل المبدع بغير تدوين نصوصه). أما الفصول الروائية والقصصية المترجمة فبينها نصوص لرشيد بوجدره وحسن داود، وحسين الموزاني، وإيمان يونس.

في قسم المراجعات النقدية الذي شهد رحابة أكبر يكتب ستيفان فايدنر عن التراث الأدبي العربي، وتكتب سوزانا طربوش عن تعليم طه حسين بينما يتناول بسام فرجنية كتاب عيسى بلاطة، عائد إلى القدس، عسدا مساهمات سمير اليوسف وبيرت كلارك وغيرهما وتزين الأغلفة



لوحات واستكشمت الرسام مروان الذي ولد في دمشق في العام ١٩٣٤ ثم درس الفن بسوريا وألمانيا حتى استقر به المقام في برلين منذ العام ١٩٦٣، كاستاذ باكااديمية الفنون التي انضم إليها كعضو منذ ١٩٩٤. فيما تصافح العين رسوم فيصل لعيني العازقة على أجواء الحروقية العربية مصاحبة لبعض النصوص في متن المجلة.

[الف. أنف]

٣٠٠ مشروع بحثي قدمته كلياتها

جامعة السلطان قابوس في القرن القادم

تطل جامعة السلطان قابوس منارة علم ومعرفة، فهي المكان الفاعل والنشط أكاديميا ونظريا لتحقيق طموح الدارسين والباحثين ومن أجل هذا ولتحقيق هذا الطموح تتمثل أهداف الجامعة في: ١- أعداد جيل من العمانيين المؤهلين الواعين بثراء أمتهم الإسلامية والحضاري ٢- أعداد الشباب العماني أكاديميا وفارس الاعتماد على الذات في نفوسهم وتنمية الاستعداد الدائم لديهم لخدمة وطنهم. ٣- الحفاظ على هوية المجتمع العماني وخصائصه القيم الأخلاقية والاجتماعية. ٤- تشجيع البحث العلمي. ٥- القيام بدور مباشر وفعال في إنجاح خطط التطوير الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع العماني. ٦- تبادل الخبرات وتأسيس روابط ثقافية وأكاديمية وثيقة مع الجامعات العربية والدولية وكذلك المؤسسات التعليمية بالبنول الأخرى.

المحلية والإقليمية والعالمية.

والقى سعادة سالم بن اسماعيل السويدي نائب رئيس جامعة السلطان قابوس كلمة حول استعدادات جامعة السلطان قابوس لدخول القرن الحادي والعشرين موضحا إن للجامعة دورا اقتصاديا تقوم به ودورا اجتماعيا هاما تشغله إضافة لدورها التربوي والتعليمي. كما أن إمكانات الجامعة وقدراتها في مجالات الدراسات والاستشارات والتحليل والبحث متاحة اليوم للمطاعين العام والخاص، حيث إن مجموع مشاركات الكليات والمراكز التابعة للجامعة، في الاجتماعات والندوات، والمؤتمرات المحلية والدولية، للعام الجامعي ١٩٩٨/٩٧ بلغت ٦١٢ مشاركة وتعدى عدد المشاريع البحثية التي تنفذ بالاشتراك مع جهات محلية ودولية ٣٠٠ مشروع بينما بلغ عدد التقارير والدراسات المقدمة إلى جهات محلية ودولية ١٥٨ دراسة وتقدير، كما يقدر عدد الأوراق العلمية المنشورة من خلال المجلات العلمية والمؤتمرات حوالي ٦٢٤ ورقة علمية.

لقد نجحت الجامعة في استقطاب وتنفيذ العديد من المشاريع والاتفاقيات البحثية مع القطاعين العام والخاص بالسلطنة، وعدد من الجهات الدولية

وبحكم العلاقة التبادلية النشطة بين ما تقوم به الجامعة وبين حركة دورة الحياة في المجتمع ولتلبية وتقوية هذه العلاقة التي هي دوما متصلة ومتراصة. نظمت الجامعة ندوة تحت عنوان: «استعدادات جامعة السلطان قابوس لدخول القرن الحادي والعشرين ودورها في تحقيق الرؤية المستقبلية للاقتصاد العماني، ففي بداية الندوة التي عقدت فعالياتها يوم السبت ٢٤ أبريل الماضي بفندق قصر البستان بحضور جمع فقير من دارسين وباحثين ومهتمين. تحدث معالي أحمد بن عبد النبي مكسي وزير الاقتصاد الوطني نائب رئيس مجلس الشؤون المالية وموارد الطاقة عن أعداد برنامج تدريبي على مستوى دبلوم في مجال الحاسب ونظمه يستوعب ١٠٠ موظف عماني وسيتم اختيارهم من القطاعات المختلفة في السلطنة وذلك بجامعة السلطان قابوس في إطار التعاون الوثيق بين وزارتي الاقتصاد الوطني والجامعة.

كما ألقى معالي مقبول بن علي بن سلطان وزير التجارة والصناعة كلمة ترحيبية أشار فيها إلى دور الجامعة في تزويد المجتمع بالكفاءات وإجراء البحوث وربطها باحتياجات المجتمع. كما أن الجامعة إلى جانب دورها الأكاديمي تشهد احتضان المؤتمرات والندوات

الأخرى، وبلغ مجموع قيمة تعاقداتها مع المؤسسات الحكومية والخاصة للبحث العلمي خلال هذه الأونة فقط ثلاثة ملايين ريال عماني.

وفيما يتعلق بالدراسات فقد تم أعداد مجموعة من برامج شهادة الماجستير بلغ عدد المتخفين بها ١٠١ طالب وطالبة، كما تم تخريج ٥٧ طالبا وطالبة منوها إلى أن جامعة السلطان قابوس أكدت دوما حرصها على تقوية أواصر التعاون مع القطاع العام والخاص. وهناك لجان اتصال دائمة بينها وبين هذه المؤسسات تعمل على التنسيق المستمر في مجالات البحث العلمي وتطوير البرامج الأكاديمية وتقديم الاستشارات العلمية. وعلى ضوء النتائج الإيجابية التي حققها هذا النمط من التعاون فإننا نعمل على أن يكون له شأن أكبر في صياغة القرارات والبرامج والأنشطة الجامعية مستقبلا، ومن بين ما تعزز إدارة الجامعة عمله عقد اجتماع بين ممثلي كل كلية من كليات الجامعة والقطاع الخاص مرة كل فصل دراسي. كما سيكون هناك مكتب للتوجيه الوظيفي سيباشر عمله خلال هذه الأونة، وسيكون من بين مهامه تقديم الخدمات لطلاب الجامعة وقطاعات الأعمال، ومساعدة طلاب السنة الأخيرة على التعرف على فرص العمل، والتدريب للطلاب والخريجين للحصول على الوظيفة المناسبة.

وفي ختام الندوة ألقى البروفيسور فنست ماكركرتي مساعد نائب رئيس جامعة السلطان قابوس للشؤون الأكاديمية كلمة حول دور الجامعة كأحد للمحور المركزية لتحقيق أهداف التنمية المنشورة على مختلف المستويات المهنية والاقتصادية. ثم لجهة تنمية وإدامة قاعدة بحثية نشطة لدعم الصناعات الوطنية وتشجيع أشكال الاستثمار الداخلي ثانيا.

وأوضح بأن الكثير من مساهمات جامعة السلطان قابوس يمكن تحقيقها من خلال شراكة حيوية قوية فيما بين الجامعة والحكومة والقطاع الخاص.



مقط استضافت المهرجان السادس للفرق الأهلية لمجلس التعاون الخليجي

من ١٠ الى ١٧ مايو الماضي أقيم في سلطنة عمان المهرجان المسرحي السادس للفرق الأهلية لمجلس التعاون لدول الخليج العربية. هذا المهرجان المسرحي يقام كل سنتين في إحدى دول المجلس. وهو ظاهرة مهمة لتطوير العمل المسرحي والرقص به وكذلك لتبادل الآراء والأفكار والاستفادة من الخبرات العربية والعالمية كون المسرح أبا الفنون.

فالأيام التي انعقدت فيها عروضه ونقاشاته وحلقاته الدراسية والتطبيقية مهمة من نواح أربع.

الأولى : مشاركة خليجية / عربية وبحضور بعض المهتمين بالمسرح من أوروبا. وهذا ما أثرى بشكل فاعل أيامه ولياليه .

ومن ناحية ثانية فإن انتظام هذه المشاركة للفرق الأهلية المسرحية والتقاء هذا الجمع الغفير (كل من له علاقة بالمسرح) ذاتها مكسب للمسرح في دول مجلس التعاون.

وثالثا تقييم العروض وكذلك تقييم التجربة المسرحية وتشجيع التنافس والتحفيز نحو استمرارية العمل المسرحي والمصارحة والمحبة الحقيقية والصداقة نحو إبراز الدور المهم لما للمسرح من أهمية لا يمكن تناسيها كونه «حياة في حياة».

رابعا : تكريم المشتغلين بالحقل المسرحي (جميع من ساهم بالنهوض بالمسرح كتابة وإخراجا وتقنية).

إنّ بافتتاح معالي عبدالعزيز بن محمد الرواس وزير الإعلام لانطلاقة أيامه وباختتامها تحت رعاية سمو السيد فيصل بن علي آل سعيد وزير التراث القومي والثقافة. شهدت تلك الأيام نشاطا مسرحيا توزع على مستويين الأول عروض مسرحية بمعنى ما وجود فعل مسرحي، حي وواقعي

والثاني: معرّي - تنظيري . هو الآخر انقسم الى قسمين. ندوات فكرية شارك فيها باحثون ومختصون في المسرح جاءت عناوينها حول مفاهيم عامة رغم أنها أساسية لا غنى للمسرح دونها مثل : تقنيات التجريب والمذهب والنص ومختبرات المسرح والتجربة والمذهب.

الأهم فيما دار حول برنامج الندوة هو باعتقادي الشهادات والتجارب التي تحدث عنها عدد من الباحثين والدارسين والمهتمين بالمسرح حيث كانت بالفعل أكثر واقعية وشمولية وهي بالفعل التي استقطبت اهتمام الحضور كونها تتحدث عن تجربة شخصية وعن عمل جرب وعن مسرحية تحرك شخصها بلحمهم ودمهم على المسرح.

المستوى الثاني الندوات التطبيقية، أقيمت هذه الندوات بعد العروض المسرحية الستة لدول مجلس التعاون وهي كالآتي: عرج السواحل

قدمتها فرقة مسرح الشباب القومي في دبي (الإمارات) للمخرج : أحمد الانصاري وتأليف : سالم الحتواي، ويوم من زماننا قدمتها فرقة مسرح أوائل البحرينية للمخرج : عبدالله سويد وللمؤلف المسرحي الراحل : سعد الله ونوس. وموت المغني فرج : قدمتها فرقة جمعية الثقافة والفنون بالأحساء : السعودية. للمخرج عبدالرحيم الفوينم. وللمؤلف : عبدالعزيز السماعيل. وعائد من الزمن الآتي. قدمتها فرقة مسرح «فنانو مجان» . للمخرج والمؤلف : عبدالكريم جواد. وغنواي الشمالي قدمتها فرقة الدوحة المسرحية. للمخرج والمؤلف عبدالرحمن المناعي. وأووه يا مال . قدمتها فرقة المسرح الكويتي للمخرج : وحيد عبدالصمد. للمؤلف : سالم اللقمان .

رغم أهمية هذه الندوات التطبيقية كونها تأتي مباشرة بعد تلك العروض المذكورة فإن معظمها لم تلامس فعليا



بانوراما خالد أشرف «العمانية» ١١ شهادة توثيق للطبيعة

عدد محدود من اللوحات لكن الفضاءات التي زرعتها على أرجاء قاعة مجمع الحارثي أكثر انفتاحاً على الكثير من ملامح الطبيعة العمانية ، الفنان والمصور خالد أشرف أراد فقط أن تكون إحدى عشرة لوحة فقط في معرضه الشخصي وله في ذلك فلسفته المعتمدة على البياض اللازم المحيط بكل لوحة والذي يعطي اللوحة وقتاً أكثر للقراءة والإقتراب من لغة المكان التي أراد خالد أشرف شفافه وحالة عنوانها الطبيعة وسطورها كل الزوايا التي نقلت المنظر المراد من احساسه الجرد والجامد إلى آخر مليء بالحركة حيث يرسم الفن روحه الخاصة فتتحول اللوحة إلى كائن مفتر للدشنة والعجاب.

الطبول تصل إلى الأذان وكذلك الأبواق والخناجر، ومن لعبة الصوت والألوان إلى الصحراء حيث العفوية تسبق المدنية، فالبشر يعيشون امتداد صحرائهم .. يسكنونها كما هي إلا ما يتقن به حرارة الشمس ، هم وحدهم من يغازلون القمر في الليالي المضيفة دون منغصات المدينة.

وتتوالى اللوحات ومعها تتوالى حالات الدهشة من الولايات المتعددة للطبيعة التي عشقها خالد أشرف فجاءت لوحاته تمازجاً رائعاً بين حرقية العبدسة وإمكانات الطبيعة التي دائماً ما تحتاج إلى قراءات دقيقة وعميقة توضح سحر المكان ودهشته وألقه الدائم.

(ننظر صورة الغلاف بالصفحة الأخرى)

[ر . م]

في اللوحات الاحدى عشرة صور الطبيعة العمانية من خلال مقاسات موحدة وكسنت ٤٠×١٠٠ سم استقبلت راعي الحفل المفتش العام للشرطة والجمارك وبقية الحضور .. لاستقبلتهم لوحة لمشهد الغروب الذي اختلف عن مثيله بأنه استنطق المكان برؤيته الخاصة حيث جاءت الشمس كشمعنة تضيء مساء البحر بينما يزحف البشر على الرمال التي أخذت ظلال الليل المتدرجة ومن هذه اللوحة تستمر قراءة خالد أشرف للطبيعة ، فهناك لوحة عليها أبجديات الطبيعة من خضرة وشلالات ماء ترسم البياض باسمينا يعطي اللوحة حياتها.

في لوحة أخرى تتسلق الألوان في ملابس الذين ينتشون أهازيجهم الشعبية حتى يخيل للناظر أن أصوات

العروض المسرحية بشكل مؤثر ويعين الناقد الإيجابي.

وقد حصلت مسرحية «عرج السواجل» على أفضل نص مسرحي . ودغناوي الشمالي على أفضل عرض متكامل ويوم من زماناء على أفضل سينوغرافيا . وحصلت فخرية خميس من عُمان على أفضل ممثلة وعبدالكريم جواد من عُمان على أفضل مخرج وغادة الفيجاني من البحرين على أفضل ممثلة دور ثان وحصل على أفضل ممثل دور ثان كل من .

موسى البقيشي — الامارات . سعيد صالح — البحرين . خالد الوهيمي — عُمان.

كما تم تكريم عدد من الفنانين والمهتمين بالمرح وهم : محمد بن الياس البلوشي — عُمان . مريم سلطان — الامارات . محمد المنصور — الكويت . ابراهيم الصلال — الكويت . فؤاد الشطي — الكويت . حسن ابراهيم حسن — قطر . سالم القحطان — الكويت . عصام خوقير — السعودية . عبدالعزیز مندي — البحرين.

الشيء الذي لا يمكن اغفاله يتمثل في شيئين أنني بهما حديثي. يتمثل الأول وهو الأهم : المسرح (إين) ربما هذا سؤال استفساري لا أعرف إجابته. لكن الذي يمكن معرفته . ضرورة مناقشة المسرح في دول المجلس من زوايا عدة حتى لا تصبح هذه التظاهرة لقاء وتجمعا يدور حول المسرح مع غياب وجود المسرح فعلياً.

ثانياً : ضرورة تفعيل دور مثل هذه التظاهرة والرقى بها إلى ما يسير بها بعيداً عن المحاباة والمجاملة لتطويع المسرح في دول مجلس التعاون.

[ط . م]

رواية «الطواف حيث الجمر» لبدرية الشحي الطيران بلا توقف نحو الجهول

يحيى سلام المنذري *

فلنفت أن موضوع الكتابة لدى بدرية الشحي مجرد هاجس تلاشي مع مرور الأيام، بعد أن نشرت الكثير من القصص القصيرة في الصحف والمجلات المحلية قبل عشرة أعوام تقريبا.. ولكنها كسرت صمتها.. ربما كان صمقا للراجعة والتأمل.. لتعلن أن هناك صوتا ينبض بقوة في الحركة الإبداعية العمانية توجهت بكل جراءة من خلال نشرها لروايتها الأولى (الطواف حيث الجمر)، والتي تعتبر الأولى كقلم نسائي عماني، ومن الإصدارات المهمة التي سوف تثير نقاشا وجدلا، ومن يري لعلها أول الغيث.

سطور الرواية مفعمة بجمرات التسلسل والتعدد والتوق للتحرر من جميع القيود الاجتماعية، نداء وعويل ضد عادات وتقاليدها مازال بعضها يترسخ بقوة في العقول.. ولكن لا أي مدى ترمي الكتابة هذه الجمرة، ربما تحمينا هذه التجربة البديعة لكتابات مشابهة في العالم العربي بإقلام كاتبات كان لهن دور في إبراز قضايا تخصهن بالتحديد مثل موضوع قهر المرأة وتسلط الرجل عليها مع قضايا أخرى في المجتمع، ولكن هذه المرة في بيئة عمانية تمتد حتى السواحل الأفريقية في قصصها، إلا أننا موضوع التحرر هذا بكتاب مذكرات امرأة عربية للسيدة سالمة، ومع اختلاف خط الإبداع في العليان، إلا أنها يطران موضوعا واحدا شائكا ومعلقا جدا، يحتاج لرؤية ثاقبة، وامكانيات فنية لل طرح والصياغة، وحيثما تصاعلت كاتبة رواية (الطواف) مع مجتمعها وبيئتها تسلمت بكل ذلك، إلى جانب وعيها الذي أدرك ضرورة كتابة عمل جري، وقريب من الاقناع كالذي بين أيدينا الآن، هي مفامرة كتابة جديرة بتكوين صدى وتعبير تساؤلات.

زمن أحداث الرواية تصاعدي ويمضي في خيط واحد على لسان بطلة الرواية (زهرة) التي كانت متاجمة منذ البداية بروح القصص الجميلة، وروح التحرر والتحرر من القيود التي كبلتها منذ الولادة، فزرعت في قلبها التساؤلات وعدم المسقوط في النل مهما كانت العواقب، وتحت وطأة كل تلك القيود قررت الهروب من نار الأصل وعاداتهم المتناقضة التيقة إلى جسيم آخر مجهول، تجربة الرواية على متابعيها يشغف حتى النهاية، وهي نقطة التزويق التي نجحت فيها الكاتبة

✦ كاتب من سلطنة عمان

واللون والأصل والجنس.. «كل ما بغيت أن تحلني موجة بيضاء إلى أرض تتجاول الوتشي وتعاملني ببقاء وجه تتجاول عرتي ولوني وأصلي وجسدي» ص ١٤٠، كما أنها تمنعت أن تكون صبيبا لدرجة منزلته الرفيعة في المجتمع، إنه الاحساس بالوضاعة والذل.. دالم أتمن دائما أن أكون صبيبا بين طرفة عين وأخرى، ص ١٢٧، نجد أن زهرة البست شخصية قوية حاولت مقارعة الشر بالشر، وحيثما يتاح لها أن تكون سيدة تأمر وتنهى، تنسى التحرر تجاه الحب والانسانية والحلم بعالم خال من التفرقة العنصرية، وتجد أن الكاتبة توقعها في مطلب التسديد ودور الجلاء والخيب وحسب اللال، مصورة بذلك نفسها زهرة الحاققة في قصة غريبة بدايتها أحداث السفينة، ثم المزرعة الأفريقية التي سلبتها، وكونت منها عالما خاصا بها تجلد فيه عبيدها بأوامرها المطلقة، علما ذلك يعود للظلمة الأم الاتقام من للرجال أم وراثة التسديد أم أنه نتاج الحقد؟

أحداث الرواية تتباين بين التطويل في بعض المشاهد والسرعة في بعضها، يشوبها بعض العثرات اللغوية والأخطاء المطبعية الكثيرة، وبينها معامسات، يبرز في بعض الأحيان بعض التناقضات اللطيفة.. مثلا كيف يسمح صالح بعد أن تزوج من زهرة بدخول سلطان المرضي إلى قمرتها كي يعتني به وهو الذي حقد عليه لدرجة الرشاشية به، ألم يكن في السفينة سوى تلك القمرة، ليس هناك من أحد غير زهرة يعتني به؟ هل هي صنعة الحدث تلك التي ولدت هذه الفكرة المتناقضة؟ ولكن هذا المثال لا يقدر على هدم هذا البناء لأنه نتاج جيد واضح ولأنه نرف بقلم موهب امتلك الصبر لئلا هذه الكتابة ربما لسنوات.

إننا صدم القاري وعدم وجود الصفحة الأخيرة من هذه الرواية وتآلم لأنه لم يشع نهم من قراءة نهاية الرواية، فكيف يكون موقف الكاتب الذي نرّف كتابه ولما وعصارة جهدا أباما وشهورا وسنوات، ويرى كتاب مطبوعا تنقصه صفحة وياع في المعارض والمكتبات كيف تسمح دار نشر مشهورة ويثق فيها معظم الكتاب بذلك.. هل بدأت جديتها في الاصدار لتتناقص من أن نشرت الكثير من الكتاب البارزين على مدى سنوات؟

لئن هكذا قرأت كل الرواية ما عدا نهايتها فقد ابتلعنا مطابع دار النشر

النشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٩م

هذيان الذات وموضوعية الحمى

محمد عبدالحليم غنيم *

بهذه المجموعة القصصية الجديدة، «حمى آيار» يكون الأخرمي قد حفر اسمه بعمق في لوحة الكتابة السردية الجديدة في عمان، فعمل مستوى للكلمة هذه هي المجموعة الثالثة (ربما كان الكاتب العماني الوحيد الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية)، وعلى مستوى الكيف استطاع أن يتخلص في هذه المجموعة من تلك الغفائية التي كانت تعوق تدفق السرد وتضيي بالقصّة نحو غموض دلالي ورؤية مبهمّة كذلك اقرب من الواقع العماني بصورة أفضل من مجموعته السابقتين.

ضمر النكلم أو الغائب، فتملص في هذه القصص اللامع السخايف لشخصية قلقة تشعر بالغرابة والوحدة في بلاد بعيدة عن الوطن موطن الذكريات والأسان، تخشى الفشل، ويسيطر عليها الماضي والتكرار، إن هذه الشخصية تتماشى مع شخصية المؤلف في كثير من المواقف والملاحم، وقد أجاد الأخرمي رسم هذه اللامع من خلال تجاربه الذاتية، فجاءت بمثابة صدق لسيرة الذاتية، فيكثر في القصص مشاهد السفر والوداع والوحدة في غرفة كثيفة والجلوس في المقاهي والشوارع.

إن هذه القصص الثماني التي يضمها هذا القسم تدور حول قيمة واحدة هي الاغتراب والوحدة والتعلق إلى تحقيق الذات، لقد قلب الأخرمي الموضوع من كل جوانبه واعتبر أن العزف على لوح واحد يعد هذيانا.

والواقع أن الأخرمي قدم في هذه النصوص مستوى فنيا عاليا في البناء السرد، فاعتاد ضمير النكلم في أغلب هذا القسم لم يؤثر كثيرا على الحكمة، كذلك استفاد من لغته المجازية فجاءت ملامحة للمسوق والأحداث، إضافة إلى تصدير بعض القصص بقطاعات شعرية قصيرة جاءت بمثابة مفتاح لفهم مغزى القصص أو السماح بالدخول إلى عالمها على الأهل.

ولما كان يصعب الوقوف عند جميع القصص الثماني لتشابه موضوعها وحدة السارد فيها، فلنأخذ سنقف عند قصة «ذلك الصوت» أقصر قصص هذا القسم نجد الراوي في حالة سكر بين يسمع صوتا جميلا خارج غرفته الوحيدة فيتبعه محاولا معرفة مصدر الصوت حتى يجد نفسه أو يجده الآخرين في الشارع عرايا، وإن ذلك عندما يبينه أحد المارة أنه يسير عرايا بينهم بالخجل.

وإذا كانت القصص السابقة أقرب إلى النادرة في الأدب العربي فإن ما يطلب على قصص هذا القسم تعقيد البناء السردية بصورة أقرب إلى الهذيان، ولكنه كما أشرنا هذيان منظم تحكمه رؤية سردية موضوعية.

مستوى المضمون فعلى مستوى الشكل اعتمد التقطيع السينمائي والتقديم والتأخير في الأحداث، أما على مستوى المضمون فبعت وجهة نظر الراوي وأصحة في تنويع القصّة بمغزى واضح يأتي كنتيجة طبيعية لسير الأحداث فمن يتخطى التقاليد يجن إلى قتلته الجن، فسي القصّة تلميح إلى رفض الواقع والتمرد عليه.

وفي مساهم ياسمين، تبدو براعة الأخرمي في رواية القصّة على لسان الفتاة ياسمين، قول لم يكتب الأخرمي اسمه على القصّة لقلنا أن كاتبها امرأة. وفي «الفرصة الأخيرة» تبدو براعة الكاتب أيضا. ولكن هذه المرة في الاستفادة من تجربته كزوج فنهذه هي الفرصة الأخيرة لزوج يحاول أن يخرج ليلًا ليعلم بالحرية بعيدا عن زوجته خاصة وأن الطائر يستغرق في التاسعة صبيحا. وتستحق القصّة الأخيرة في هذه القسم «العاصفة» الوقوف عندما قليلا، حيث كان يمكن أن تكون أفضل قصص للمجموعة لولا حرص الكاتب على شرح مغزى القصّة بالتاكيد على فكرة عقاب السبي، ذلك الرجل الثري الذي يخذل الفتاة الفقيرة «هدى» فامر الكاتب على حرق قصر هذا الثري وحرق ابنته الجميلة «سامية» التي كان يحبها أو يمشي أن يوحها «محمّد» أخو هدى للندوة. فقد كان يمكن أن تنتهي القصّة لتأخذ بعدها الرمزي المضحك بالدلالة، لو أن الكاتب توقف عند عبارة: «الرياح الجارية لم تترك محمدا وأباه إعادة السقف الذي سقط إلى مكانه» ص ٧٢.

فستبقى السقف يرمز لسقوط هدى وأن الهوى يتقوى واسعة بين الفجر والفتي خاصة إذا كان ذنبا لا يحترم حرمة الجار.

القسم الثاني:

تشكل قصص القسم الثاني «هذيان» سلملة من الطبقات المتصلة المتصلة في ذات الوقت من حيث وجود (راي واحد) سواء جاء في صورة

وإذا ما جشأ إلى مجموعة «حمى آيار» وجدنا أنها تنقسم إلى قسمين: الأول منها يضم سبع قصص^(١)، وضع له المؤلف عنوان الغلاف «حمى آيار»، ويضم القسم الثاني ثماني قصص^(٢)، تحت عنوان «هذيان». والمجموعة بهذا التقسيم تعتبر مجموعتين مختلفتين. ففي القسم الأول تسيطر الرؤية الموضوعية للسرد بعض النظر عن نوع ضمير السرد المستخدم فنادما ثمة مسافة محسوسة بين الراوي والأحداث مما يمكنه من السيطرة على الحدث والشخصيات، لذلك غلب على القصص إحكام البناء السردية وضوح الرؤية والمغزى.

في القصّة الأولى «قميص ليلي» تروي الأحداث على لسان ضمير الشخص الثالث يقف الراوي خارج الأحداث للتقاعلة دون أن يخفي ميله العاطفي نحو ليلي التي اختلقت فجأة ذات مغربية من قرية صليون الوديع، ليرتفع بها نحو الدلالة الرمزية، فليلي الجميلة رمز للطهر والبراءة التي فقدتها البلدة.

وفي قصة «حالة تربية» التي تروى على لسان النكلم هذه المرة نجد الراوي مطاردا من قبل شخص جبار طاغية متوحش، لذلك يهذي به طوال القصّة ولكنه هذيان منظم محكوم برؤية سردية موضوعية، فهذا الهذيان سببه الحمى التي أصابت الراوي، لكن القصّة في النهاية تعبر فني جيد للخوف وهو النعمة السائدة في السرد.

وتعني قصة «ذلك الغرابيق» في تأكيد القيمة السابطة، قيمة الخوف، غير أن ما يميزها اختلاط الفنتازيا بالواقع. وفي «موجة البحر» يستلهم الأخرمي حكايات البحر وأساطيره (وقد سبق أن جرب ذلك في مجموعته السابقتين) غير أن هنا يبدو أكثر نضجا. سواء على مستوى الشكل أم على

★ كاتب من مصر.

١ - هي قصص ليلي - حالة تربية - ذلك الغرابيق - موجة البحر - مساهم ياسمين - الفرصة الأخيرة - العاصفة
٢ - هي على الترتيب: صورة القيمة البهيم - سر التمرد الأخير - حنان - وهو ملوحه بالكتابة - صافرة الظلام - الأخر - ذلك الصوت. التذكرة



نخلة

روح الريف العماني، ويد السخاء التي لا تنقبض

محمود الرجبى *

استطاعت النخلة أن تبهمن على أنها الأكثر عطاء دون سائر الأشجار، فهي إلى جانب سخائها الذي لا ينقبض على مدار العام، تحقوي على اشتقاق انتاجية كبيرة، حيث تشكل - على هزالها الظاهر - مصنعا بشريا لا نظير لتنوعه بين المخلوقات الخضراء، فلننقوف مثلا عند حدود السعفة، ولننظر إلى بحر الأيادي التي تركض خلفها، وكيف ينتفع بأخضرها ويابسها.

المختلفة لأفرشة الجلوس والتحميل في الحيوانات مثل الأشواج والأحلاس^(١٧) والتي لا بد منها لانامة دور عملي للحمير. وإذا توقفنا عند هذه القائمة من الاشتقاقات الصناعية التي يوفرها السعف وحده وانتقلنا إلى أحد النجاسات أو الزوائد الخارجية للنخلة وهو اللبف ذلك اللحاء البني ذو القسمات المجروشة، المتردة بين التشابك والانفراد، لنجد تعددا غير غني للوظائف، فمن هذا العنصر يمكن استصناع أحجام مختلفة من الحبال يرى لتنوعها وكأنها اشتقت من منابع مختلفة وليس من ذلك اللحاء الذي لا يلحم لها مشيئه، فمن الاستصناعات التي توفرها مادة الألياف الجواني أو الأشواك بأحجامها ووظائفها المتباينة والحبال بتنوعها الكرار^(١٤) والصواع^(١٥) والوارد^(١٦) ومقاود أخضمة الدواب، إلى جانب دخوله في الكثير من الصناعات اليدوية كالمصائر الحبلية وأغطية المنازل السعفية وغيرها.

وإذا توقفنا عند الكربة، فلننا نجد بجانب وظيفتها الطبيعية الظاهرة وهو اعتمادها كمسند لتسلك النخلة حيث توضع أصابع القدمين فيما اعتلت وتوثقت منه أصابع اليدين، نجد هناك وظائف أخرى، فالكربر يعتبر مادة فعالة للتنفئة، والطبخ وتسوير جداول الأفلاج، ويمكن أن يثبت كوتد مسقول في صدور بيوت الطين، وكل هذه المعطيات والمشتقات المذكورة أنفاس، تبين على أن الثمرة ليست هي المحطة المباشرة الأولى للعطاء، فربما ما توفره الثمرة من متواليات انتاجية متعددة فهي لا تشكل إلا جانباً ضمن هذا الدفق العجيب.

حيث نجد في الثمرة نفسها تنوعاً وتحولات يعسر حصرها، فيمكن ملاحظة في واحة صغيرة من النخل عدة أنواع من الثمر تتضارب في أحجامها والأوانها وطعمها، ولكل نوع منها قيمة خاصة ومذاق مختلف يميزه ويفرده، رغم ما

تلك الرقعة الدائرية المتفاوتة الأحجام، لا معنى لعدم وجودها في مناسبات الولائم والذبح في الريف العماني وحبال طلوع النخل من أهم اشتقاقات السعف وأكثرها مرونة في هندسة الشكل واتقانه، لدورها المصري في توثيق حياة طالع النخلة المعلقة في فجوة هلامية بين رأس النخلة والأرض. وهناك السمون^(٧) مراضب النوم الضخمة، التي تجمع سكان البيوت فوق أسطحها المعلقة والقريبة من ترددات الريح ونسائم الليل يطنون الأحاديث الخافتة إلى أن تغشاهم سحب النوم.

إلى جانب قائمة أخرى من المشتقات التي تبهمن على سخاء جانب واحد من تكوينات النخلة وهو السعف، فهناك اللاباب^(٨) يتقو بها البارقة بوميض متردد وهي تموج أمام الوجوه المعروقة والنفرات السامعة في المدى القاسط، والمجامع^(٩) المسنونة في أحزمة من العصي توجع انحناء السعف في وجه نثار التفائات البعترة فوق الأحصرة المصنوعة بنورها من السعف. والمباخر^(١٠) التي تتمايس سيدة لساحات الأعراس وموائد البخور بدخانها العطري الكثيف إلى جانب الشثور^(١١) والمناسف^(١٢)

كما ساهم السعف في تركيب الأنواع

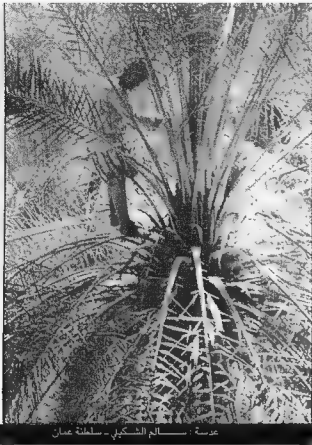
فبدية من التشريط الذي يعتبر إحدى من الببيرة الأساسي وانتقالا إلى الظفر أو السف - في مشهده الجماعي المميم - متاهلا من بين أصابع المسنين في دائرة أحاديثهم وتشنجاتهم^(١٣) التي لا تدور بعيدا عن النخلة وشؤونها، ثم ما يرصد ذلك من تنويع هندي يعكس فجوات الحاجة المتعددة التي استلمعت النخلة أن تسدها على مدار حياة الريف العماني، فالأجربة بأحجامها المختلفة وبنوعها المفتوحة (الففر)^(١٤) والمغلقة (الضروف)^(١٥)، والمضفورة بمهارة وقوة تعمي عن اختراقها والعبث بها أكثر أشعة الضوء سطوة ونشاطا.

وهناك الجيب أوعية السعف الصغيرة التي يتأرجح بها الأطفال والصبيات حديثات الزواج في التسوآت الظهيرة والغروب باحثين عما تسقطه الريح في الأرض من بلع وخلال^(١٦).

لذا يمكن رؤية هذه الأواني بأحجامها المختلفة منتشرة بين مسالك الأوحاش ومراضب الماشية^(١٧) أو معلقة في تنوعات الأشجار وكرب النخل.

وهناك صفائر أخرى لا تقل أهمية يمكن اشتقاقها من السعف فالسمة^(١٨)

* كاتب من سلطنة عمان



عذرة : عالم الشكبي - سلطنة عمان

وحلقهم كانوا اصابها الجفاف يظهر ذلك من شربهم العزينة حين يتحدثون عن النخلة وجفافها ، ومن يسيبها من فأن وجوههم تشعب وتموج ، يظلال الخوف والترقب ويتحدثون طوال الوقت وبذيرة منكسرة عما اصاب النخلة، بينما في حالات السخاء والفيض تتهاول وجوههم ويمرر بينهم النشاط والفرح ويتحدثون - طوال الوقت كذلك - عن الخير الذي يستشعرونه تحت ظلالها.

٢ - القفير هو اكبر الاوعية السففية المفتوحة حجما، وتسمى مجتمعة باسمه ، ويأت لكل منها دور في التحميل والجمع ويمكن حصرها حسب حجمها في التراتبية التالية:

قفير — مبدع — زيبيل — مخرافة — جبة

وتمتاز الجبة بالخفة والدوران وخلوها من العصمين أو الاذنين المستخدمين كعماسك.

٣ - الضروف : مثل سفينة تستخدم غالبا في تخزين الثمر وحفظه وهي غير قابلة للتفريغ اليومي لثقليتها الطويلة ، يسمى اكبرها في الحجم بالوضيخ (بحذف الالف وضم الواو) واصفها يسمى الساعنة (بشد النون)، ويمكن حصرها حسب حجمها في التراتبية التالية:

مثلا تتحول الى وجبة فاخرة للماشية وخاصة البقر الحلوب منها، حيث يمكن صناعة طبق الغبرة وهي مزيج من مدقوق النسوى والبرسيم والقاشع^(٢٣).

يسل إن الفاعلية الانتاجية للنخلة تستمر حتى الى ما بعد انحناؤها وموتها، حين تعتمد جذوعها كمادة صلبة وفعالة في بناء بيوت الطين، حيث تستعمل كوتد لتقويم الزوايا او تجرش وتقطع ويتم خلطها بالطين لصقل سماكتها وغلظتها، او تعمد فوق اجواض تصريف

المياه كقواعد تحركها الدواب، وكل ما ذكر دلالة على ثراء هذه الشجرة وشساعة مواردها، بكل جزئياتها قابلة للانتفاع الفوري الى الحد الذي لا تترك فيه آثار تكسها السرياح. ثم ان التعقيد والتشابك الذي نراه في تكوين الأفلاج وشقها وتصريفها والتواء مجاريها^(٢٤) يقايله تعقيد اشد في عملية توزيع الوظائف والقسمه من المياه وما يرصد ذلك من متابعة وحرص وأيد بانية^(٢٥).

وهكذا تظل النخلة كائنات محكما في غموضه وكثافته، في شموخه^(٢٦) وتواضعه.. القلب الذي كان العمانيون يشدون نياطه الشاسع في ناب مؤرجحين حباتهم بين ظلاله في أفراسهم والعابهم^(٢٧) وأعراسهم ومآتمهم.

الهوامش

١ - تشمعل النخلة في تحديد أمزجة المحيطين بها ومدى انسجامهم النفسي والعصمي، فرخاؤها وتوافر حاجاتها يعكس رخاء أهلها ورضاهم بينما جفافها ومرضاها يعني تيرهم وتعبهم. ففي سنوات الحلل للتلعة يكون الناس في أوج تورهم

يشترك فيه من سقسي وتسميد^(١٧) وإحاطة وطقس.

فالثمرة بمجرد ما يكسوها الصفار ويبدأ بالزحف الى قشرتها الخارجية، تجمع في مراحل ضخمة وتغل الى أن تلين وتطفح حلاوتها فتكتسي طعما لذينا يتسابق الناس الى تذوقه وهو ما يعرف بالفاسغور^(١٨)، ويأتي كإحدى المراحل التنويعية في التصرف بالثمرة، وعندما تترطب قشرتها بعدد ذلك ويتصفها الشوح^(١٩)، فإن المجالس تتبارى الى الاستحواذ عليها، وفي هذه الأثناء لا تتوقف أيادي الخرافين عن قطعها، فترى مسالك الواحات عامرة بالصواني والحبال، وتذب بحركة لا تنقطع والأطفال الذين تمور بين جوانبهم الفصول يتناططون متسلقين الأشداء الصفراء والحمراء يساعدهم في ذلك العجائز بتحريض مبحوح وأعين مغضفة.

أما حين يغطي الشوح الثمرة بأكلها، فإن في ذلك إشارة على اقتراب موسم الجداد الجماعي، هنا يمكن رؤية روح التعاون في أوج عظمتها حين تتوافد العائلات في فرح ونشاط يمجج بينهم الضحك والفكاهة وتعلو النداءات.

وما يتم جنيه فإنه يجمع في اوان وأحصرة واسعة ويتم تنقيته من الخشاش^(٢٠) والأوشاب، فيعزل ما يلين منه ويكنز في اجرة وصفائح إما موضعا، أو منشورا أو مدلوكا^(٢١) مما يضمن استمراره طول أيام الشتاء في دورة لا تعرف الصمت، الى جانب إمكانية استخلاص مادة العسل من الثمرة نفسها، فبعد أن يفصل الثمر عن قعمه^(٢٢) ونواته، يصب في قدور ضخمة ويترك أياما طويلة حتى يتماهى ويتحول الى سائل غليظ يقرب في هيئته من عسل النحل البري.

وهكذا فإن البلحة تندرج في فوائدها ويتحول كل شيء فيها الى مادة صالحة في حياة الريف العماني، فالقلفة أو النواة

وضمير جراب — ضمير — ساعة
٤ - الخلال ، هو المرحلة الثانية من مراحل الثمرة
في طريقها إلى النضج :

عجنيون — خلال — بر — رطب
تمر

٥ - في انتشار هذه الأوعية بين مراض المشية
دلالة على أهمية الجنين المسائي كغذاء يومي
للحيوان ، حيث تلقى الجيب مكانها بعد أن ترتفع
أمام أفواه المواشي ، وذلك لسهولة أيجادها وتوفير
الجبت عنها في المساء التالي.

٦ - السمة : صمغية سفغية تنقسم إلى أحجام
وسميات حسب الدور والوظيفة ونذكر منها :

١ - سمة خيط : توضع تحت الأشجار المراد
خيطها خاصة شجرة التين ، والأشجار الشوكية
التي تنفض في مواسم جني الجراد.

ب - سمة عزاف : تستخدم غالباً كسفرة لتقطيع
اللحم والأكل.

ج - سمة المنظف : تستخدم كمصلي.

٧ - الدمن أو السجم : سهر سفغي واسع ، يركز
في أحوال بيوت الطين ، ويلخص تركيبة جل
مكونات الخلطة من أخواص وجذوع وإلياف ،
ويتوافق موسم جني الخلطة مع أعلى درجات
الحرارة في العام ، يعمك بالتالي مدى انسجام هذه
الشتقات مع هذا الفصل القاسئ ومقدرة عقلية
الريف على تغليف هذه المواد مع حاجتها للتحميل
على قبط هذا الفصل وما شغره الخلطة في سبيل
ذلك.

٨ - للأطب : مروح هوائية مصنوعة من السعف .
٩ - الجماجع : أحزمة سفغية مستنوعة الأضراس
بخوص طري ، تمتاز بفتحها في كتس الأرضيات .

١٠ - تشبه المبخرة في هيئتها سلة سفغية مقلوبة
الشكل ، ومعدة بإبرمة قشوائ رقيقة ، توضع
كفلاء لجسماء الجهور والشوم بتوزيع الدخان في
أوسع رقعة ممكنة من المكان المراد تطهيره

١١ - جمع شت أغصية سفغية متفارة إلى أحجام
ومزانة بنقوش والزوان مكدبة قليلا من أصلاها
وتنتهي بمقبض يدي ، يغطي بها الوشي الثمر
والطعام ، كما تشكل رادعا فعلا لهجمات الحدي
والذباب .

١٢ - جمع منساف أو مؤخل : غريبال سفغي
حوافه مائلة إلى الأعلى يستخدم في نظيفة الأرض
والحجوب

١٣ - الأثراج والأحلاس : أوعية سفغية مثنية بين
جانبي ظهر البابة ، ينتهي كل جانب منها بجيب
واسع يساهم بفعالية في حمل اللوز والأثقال .
١٤ - جمع كبر - وهو الحويل الذي يتبع اللوز أو
الفرقة في طريقها إلى قاع البئر .

١٥ - جمع صوع وهو مادة ليفية تدخل في تركيب
جبل الطرور للكون من (الاذنين ، الصوع ، الكفة)
وهو بمثابة الركيزة من هذا الجبل .

١٦ - جمع مراد وهو الحبل الذي يظل منتصبا
طوال فترة الجني ، ويسحب بواسطة وعاء الخرافة
متمثلًا في هبوطه أخاريا مترافقا في صعوده .

١٧ - أصحاب العدد الوافر من التخليل يعمدون -
من أجل تعجيل فترة الجني أو إبطائها - إلى
استخدام نوعين من السماد :

١ - السماد الحار للمعد من روث الغنم والذي يساهم
في تعجيل نضج الثمرة لطبيعته الحارة الدافئة
للصوم

ب - السماد البارد للمعد من روث البقر ، وتساهم
بطبيعته في إبطاء نضج الثمرة وتمديد فترة وجوده .
وبهذا يستطيع مالك المساحات الواسعة من التخليل
قبض زمام البشارة عن طريق تسعيد الحار وسد
ثغرة النقص والحاجة التي يوقرها سماد البقر
بمفعوله البارد البطيء مما يضمن وجود الثمرة إلى
فترة متأخرة من القبط

١٨ - يجمع البسر بلونه الأصفر الحشن في مراحل
ضخمة مثلية بالهاء ويترك هكذا فترة من الزمن إلى
أن تصبح خلواته من مسام الثمرة وتلين خضونته ،
ويجس أصناف البسر لا تصلح للتغذية مثل بسرة
الفرش ، وبالمقابل فإن بعضها هو الأكثر قابلية
ومرونة للتغذية كما هو الحال في بسرة المبسي

المعلطة والسريعة في تحولها

١٩ - الشواوح : هو الثمرة اللينة التي تزحف إلى
التمريرة في مراحل نضجها وعندما تكسوها إلى
منتصفا تسمى رطبا ، وعندما تغطيها كاملة تسمى
تمرا .

٢٠ - الششاش : هو الهش من البلب وغالبا ما تلتفله
الخلطة من رأسها إلى الأرض إثر كل هزة ريح عابرة

٢١ - يكثز الثمر في الأوعية على ثلاث حالات
أ - موضعا : مصغوبا بالتساوي كل ثمرة بجانب
الأخرى

ب - مدفوكا : تقصر حبات التمر عن نواتها وتعدك
بتماء هام حتى تصبح كتلة متماسكة

ج - منثورا : مصغوبا كما اتفق .

٢٢ - اللغم : الغطاء المتصق برأس التمرة .

٢٣ - القاشع : أنواع من السمك صغيرة الحجم ،
تجمع كمكيات ضخمة وتجفف تحت الشمس ،
وتلع بجلا أمام بيوت الصيادين ببريقها الفضي
الساطع

٢٤ - يراعي في تصوير الأفلاج موقع الخلطة بشكل
أساسي وقد يضطر أحيانا إلى إمالة وتعريض جدول
مستقيم لأن نضج ما اعترضت طريق بنائه ، وأحيانا
لسبابة صعبة إلى أن يأخذ استقامته مرة أخرى لذلك
فإن خط الأفلاج لا يسلك مسلكا مستقيما إلا في
حالات معينة كان يبني في أطراف الحقل أو على
شرف الأودية

٢٥ - يمتاز أهل الريف بالمشاركة مع غيرهم من سكان
الصحاري والسواحل باكتفائهم الذاتي ولقد مبرجائهم
- فميا على - للبحث عن عمل ، ولم يكن سبب ذلك في
رايى سوى ما كانت توفره الخلطة من شروط الأصرار
والبقاء : وهذا دالة على أنه لم يكن هناك مجال
واسع للبطالة تكف الخلطة فلا بد وأنها ستقلع له
من جسدها عملا يفتش عليه

٢٦ - من الفلاسقات المألة أن بعض البيوت
الفرسانية بدأت تزحف إلى الحقل على حساب
البيوت الواسطة والتي رغم بساطتها إلا أنها بنيت
حسب متطلبات المناخ والتهاء وإصلاها لنفك الطبيعة
وحاجتها ، إلى جانب انشغالها واحتشاشها للتخليل
ومسارح الحيوان والدجاج ، بينما البيوت
المستخدمة تمتاز بضخامتها وعلوها وإحكامها
فقرى الخلطة إثر ذلك منكسة الهامة وتترو - جزن
ثقل

٢٧ - من الألعاب العديدة التي توفرها الخلطة لعبة
العصا ، وتبدأ بإتقار الفتي على أحدهم ليلتقط
العصا التي يستطير عنه مرتعدة إلى أبعد مسافة
ممكنة ، وعندما يصل إلى مكانها يكون رفاقه قد
أكل كل منهم نضلة وصعد إلى رأسها بالهسي
قوته ، وكل من يتأخر في الصعود إلى العصا
تسعه في رجليه ليرد عبار (عني وعن يبعاتي)
أي أن أصابتي هذه تساري إصابة جميع رفاقي
فيتنكسوا هاربين وبيدارا باللعن من جديد ، وأقن
الفتية من يتأخر لنفسه نضلة طويلة تكون مصدرا
للمنافسة من الجميع ولا يستطيع حامل العصا
مجارئها ، ويستمر الفتية في لعبهم وجنوهم
العب إلى أن يفشاهم الظلام .

إضاءات من الشعر العمالي

اختيار: هلال الحجري *

فلانت لقولي رقة وتعطف
تعطف خطوط البان وهو رطيب
فبت بها جذلان ألثم مبرها
به بابلي^(١) بالزال مشوب
ومالت برمان علي ينوشني
لدي ومنهاج الوصال رحيب
وجاذب منها الحصر والحصر ناحل
من الردف منها كالكتيب كتيب!

٤ - فخر

حرس ساء المجز من كل ماردم
فما مر إلا وارتمته الثواقب
ومست أمور العالمين سياسة
بها الآن عادت للزمان الشبايب
وطرزت ملكي من عمان، ولم يكن
طراز له إلا القنا والقواضب

٥ - غيرة

ولقد أغار على محاسن حسنها
إن صافحته بحليها وثيابها
وأغار من مساوئها في الرشف إن
عابته مترشفا لرؤسها^(٢)

٦ - المصوح

خطبت أبكار النساء لأنها
وجدته أولى الخلق من خطاياها
وكذاك جرد الخيل تعلم أنه
أولى جميع الناس من ركابها

الكيدوي

القرن السادس عشر الميلادي

١ - عقرب الصدغ

قلبت عقرب صدغها فكأنها
لست سويدا القلب منها عقرب
ولثمت منها مبرها رفات
أحلى من العسل اللذيذ وأعذب

٢ - عويل الفراق

تولوا ولي عين تملجلج عبث
وقلعت على جمر الغرام يذوب
فحاولت منهم نظرة حين قوضوا
وأجفان عيني بالدموع تصوب
ظلمت أدير اللحظ من خلفهم ولي
عويل على آثارهم ونحيب

٣ - المحبوبة

وشمس كمثل الشمس في حسنها لها
طلوع بحافات الخبا وغروب
طرقت خباها بعدما عمس الدجى
وقد غاب عنها كاشع ورقب
قلبت لها والحب يعطفني لها
أما لي يا حسناء منك نصيب؟

* كاتب من سلطنة عمان.

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٦ - نزوى

وإذا الملوك رآته يوماً طأطأت

في دَسْتِه^(٣) برؤوسها ورقابها

٧- فرض العشق

تحاكي قضيب الخيزران تهزجاً

إذا هي ماسست في الخطى وتشتت

وأستعذب التعذيب في حُبِّها ولو

أطالت لي التعذيب مدة عيشتي

أرى حبها فرضاً عليّ وشنة^(٤)

أراعيها من قبل فرضي وسُتتي!

٨- فتاة

فتاة إن بدت في البيض دانت

لها في حُسْنِها البيضُ الملاح

يجاذب حُصرها الظمآن منها

إذا نهضت به الكفل الرّداح

٩- امرأة

تشابه ظبي الرّيم جيداً ومُقلّة^(٥)

وتُحْجِلْ عود البان في لينة قداً

حكي اللؤلؤ المنظوم لؤلؤ تغرها

وشابه حقّ العاج من صدرها النّهدا

برهره^(٦) لم يدر راشف ريقها

أكان رُضاباً ما ترشف أم شهدا

شكا ساقها خلخالها مثلها شكّت

أساورها من حيث غصّت به الزّندا!

١٠- ذكرى

أيام يجمعنا الحانوث مشربنا

ماء الغمام وإدماء العناقيد

والشّمل مجتمعٌ والدهر يُسعدنا

منه ويمنحنا صدق المواعيد

يزنا بين أقمار الدّجى طرباً

من نغمسة اللحن أو من رنة العود

١١- خبرة

وما الدهر والانسان فيا أراما

إذا اجتمعا إلا طريداً وطارداً

وما الناس إلا كالدرهم تُتقّى

وليس لها إلا التجارب ناقد

١٢- الأرداف

خود إذا قال الشباب لها انبضي

قالت روادفها استقري وأقعدي!

١٣- المصدوح

فتى يميناه آمنٌ واتّبان

ليسانله ويُسراه يسار

١٤- صورة وصفية

يلوح كمثل الشمس خلف غامة

إذا لاث مسدولاً عليه خماره

يظل احمرار الحسد عند عتابه

بطارده توريدُه واصفراره

خلاخله غصّت بقاعم ساقه

وضاق بها تحت الإزار إزاره

١٥- منتهى الرقة

كادت تذوب لحر أنفاسي، وفي

وجناتها نظري يكاد يؤثّر!

١٦- لحظة عناق

ظللنا في اغتياقٍ واستتلام

نجدد من قديم العهد ذكراً

فلو أبصرتنا أبصرت منا

ولالاً في الوداع يضم يثرا

تدير عليّ من يدها وفيها

على تصريفها جراً وخرا

وربع شبيبي تجري رجاء

وأنجم صبوتي يعلون زهرا

١٧ - صورة شخصية

سلك الطريق إلى الضلال وما اُتدى
جهة الحقيقة رؤية وقياماً
ورأى عذاب الحب في صبواته
عذباً وإيماش الهوى إيناساً!

١٨ - مقايضة

من يشتري روجي بقبلة مبهم
منها ، فإنني أشتري وأبيع ؟!

١٩ - مفهوم الجوع والشبع

شكت شبعاً منها الروادف والحشا
شكا الجوع منها ، فهو ظمانٌ جائع !

٢٠ - ألف الهوى

خود^(١) إذا جرحت قلبي بناظرها
كانت مجاجةً فيها للجراح شفا
ما أعذب الرقيق من فيها وأبرده
لمحتسيه وما أحلاه مرتشفاً
ما لاح لي خصرها الظمان متحجفاً
إلا وغادرنى ظمان متحجفاً

لقد براني هواها والغرام بها
حتى غدا الجسم مني يشبه الألقا!

٢١ - نكاح السيوف

نكحتهم منك السيوف فطلقت
أرواحهم أجسادهم تطلقا
يعتاض خيلك بالتراب تراباً
منهم وهاماً بالسيوف قليلاً

٢٢ - هلال النقص

حكى جسمي هلال النقص لما
حكيت في حسنيتها بدر التمام

٢٣ - جيوش الحب

وباعثة جيوش الحب الحاظاً وأجفاناً
تفاضيني بصفو الود أعراضاً وهجراناً

فقلسي لا يزال لخصرها الظمان ظماناً
تجز إذا مشيت غصناً بماء الحسن رياناً
وتجلى حين تبسم مثل سبط الدر اسناناً
ووجهاً كلياً صلت به في حسنه زاناً
كمثل البدر إلا أنها لم تحش نقصاناً

٢٤ - السماء

كان السماء صحيفة رأس
يطارد فيها المشيب الشباب

٢٥ - صليب

أتوب عن السلو، ولست عنها
مدى الأيسام أطمع أن أتوبا
صليب كدت أعبدته فأدعى
لذلك مؤمناً عبداً للصليباً

الكافي الغماني

(١٠٣٨ - ٩)

١ - الممدوح

على منبر العلياء جدك يخطب
وللبليدة العذراء سيفك يخطب !

٢ - اشتعال

فهجرنا القنا وزرنا القناني
واشتغلنا عن الظبا^(٢) بالضبا !

٣ - إلى مناضل ما

وينقاد الملوك لك اعتقاداً
وما انقادوا لغيرك باعتقاداً !
ملكك رقابهم بأماً وجسوداً
فهم ملك السيوف أو الأيادي !
إذا استعرضت جيش الرأي ليلاً
جعلت عطاءه طول السهاد

إذا ادركوا الدجى والهُولُ يادٍ

سروا ونجومهم غُرُرُ الجيادِ!

فبالسَّمرِ اللدانِ إذا تماروا

أَلْتَهُمْ وباليبِضِ الخِدادِ!

٤ - حوار في العشق

سَكَنُ ساكنٍ سوادُ الفؤادِ

مُلُ قُرْبِي ومالَ نحو عيادي

قال: لم لا تنام؟ قلتُ: لإعراضك

عني، وهو الخِلافُ للمعتادِ

إنما اشتهي الكرى، لأرى طيفك

فيه، وأنت سهلُ القيادِ

فإذا لم يزر خيالك إلا

مُضْطَبًّا، فالكرى فداء السهادِ!

٥ - صحراء

وصحراء رَدَّتْها الظباءُ حفائراً

بأنظافها أَحْسَنَ بها من حفائراً!

فهبَّت رِيَّاحُ اللَّصْبِ، فطمَنته

بمسكٍ، فعادتْ نَزْمَةً لِلنَّواظِرِ!

٦ - أفديه ..

أفدي الذي زارني والليل معتكراً

والأفق عما اكتسى من عَرَفِهِ عَطِرُ

فلم نزل نتجاري في الحديث معاً

أشكو إليه جفاه، وهو يعتذرُ

حتى إذا ما اعتقتنا، واستتب لنا

على إرادتنا عيشٌ له خطرُ

ناديتُ: يا ليل دُمِّ ليلاً بلا سَكْرٍ

فقال: كَيْلُكَ هذا.. كلُّه سَكْرُ!

٧ - متشرد

تأبى قبولي أي أرضي زرعها

قلمي رجائي، وافتقاري سائقي!

فكأنما الدنيا بدا متحرِّزٌ

وكانني فيها وديعةٌ سارقٍ!

٨ - حبيب

بأي حبيب كلما عانقتُهُ

عادتُ إلي شيبتي بعناقِهِ

كالرَّاحِ يجمع بين طيب نسيمه

وبهاء منظره وطيب مذاقِهِ

أخلاقه نَزَهَ القلوب وبالحري

أن يستعير الرُّوضُ من أخلاقِهِ

أيقنتُ أن لا عيشَ غيرَ لقائِهِ

أبدًا، وأن لا موتَ غيرَ فراقِهِ!

٩ - إلى الأصدقاء

وأخافُ مرَّ عتابكم ما لم أخَفُ

تحت العجاجِ عوالي المُرَّانِ^(٧)

لم أجن... فاستعطفْتُكم، لكنِّي

شوقاً إلى استعطفكم أَلْجاني!

غطَّوا بأذيال التجاوز منكم

هفوات جانٍ للندامة جاني

وهبوني الجاني، أَلَسْتُ شقيقكم

هلا غفرتُم للشقيق الجاني

ببعادكم أبغضتُ دار كرامتي

وبقربكم أحببتُ دارَ هواني!

١٠ - توقع!

فخذي إلى ديوان عطفك وقمي

(يُكتبُ لنا من مقلتيكِ أماناً)!

١١ - رومانسية

إلزم جفاهك لي، ولو فيه الضنا

وارقع حديثَ البَيْنِ عَمَّا بيننا

فسموم هَجْرِكَ في هواجره الأذى

ونسيم وصلك في أصائله المنى!

ليس التلونُ من أمارات الرضا

لكنَّ إذا ملَّ الحبيبُ تَلَوْنَا

تُبدى الاساءة في التقيظ عامداً

وأراك تحسن في الكرى^(٨) أن تحسنا!

مالي إذا استعطف رأيك، ومثلي

عياً جديداً، من هناك.. ومن هنا!

١٢- ياس!

فلا ملئت معاتبتني فإني

أعدت عتسابها إحدى الهدايا!

١٣- في «الجبل الأخضر»

رق خلق الزمان، واعتدل^(٩) الجوّ

اعتدالاً، وخفف وزن الماء

وترى الأرض بعدما هزمت،

عادت الى سنّ كاعب حسناؤا

فتحار العيون في كل روض

نسجت وشبه يد الأنواء

١٤- دنيا ريعية

وكان نوار الحدائق في الصبح

حَدَّقَ لدى عشاقهم مراض

فانظر .. ترى الدنيا عروس متصحة

يُصببك برد شبابها الغضاض

والمعجّات ... جفون غضضة

والمهجات .. عُصون غضاض!

١٥- آية العشق

ترك اصفراري والنحو كلاًهما

في العشق جسمي ينذر العشاق!

١٦- تجار النفاق

ومن الضلالة أن تعاشر معشرا

ساقوا الى سوق النفاق نفاقا

١٧- هجاء

وبلك يا ثابت ما أهلك

وللذي يعملوك ما أحملك!

ما كان من فالٍ جميل فيلي

أو كَلَّك دار بحس فك

١٨- مثل

كلهء قوم حين بَلَّت طبعها

بدت تنخل المبلول وهو عجين!

١٩- يوم مشّت ..

ويوم مشّت ... تميل الى التصابي

وتضحك بين أتراب صبايا

ثينا السوء عن ذاك الشّي

وأثينا على تلك الثنايا!

إذا أنشدت في التعريض بيتاً

تلت من صورة الاعراض آيا

وما خلقت عيون العين إماً

تفكرن ... سوى بلايا للبرايا

فمنها ما يُيسح لك الأمان

ومنها ما ييسح لك المنايا!

٢٠- فتوة

إن الفتوة علمتني شمة

ثمّدي الضياء الى الشهاب الثاقب!

الهوامش

● الكيلاوي: موسى بن حسين بن شوال الصبياني، لقب بالكيلاوي نسبة الى شجره، الكيلاء، عند الممانيين، وهو الكاكي في العربية، له راحة طيبة، قد عرف بذلك اسلفاً اذا شعره.

من شعره اللؤلؤة الكيلاوية في القرن العاشر الهجري، مجهول تاريخ الولادة والوفاة، إلا أن سمعية بنت خاطر الفارسي، في دراستها للماجستير (الشعر العنتري في عصر كنيانة، دراسة نقدية) استنتجت أن حياة الكيلاوي تمتد بين ١٢٠ - ١٨٢هـ على وجه التقريب.

له ديوان غير محقق طبعته وزارة التراث القومي والثقافة سنة ١٩٨٥م، وأعيد طبعه دون تحقيق سنة ١٩٩٢م.

ولي مكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدى وجدت مخطوطة لديوان الكيلاوي بها قصائده ليست موجودة في الديوان المطبوع اثنتا منها بعض الاضامات.

● الكاكي العنتري: شاعر فارسي الأصل عنتري اللؤلؤة، عاش في القرن الخامس الهجري بجبل من جبال لبنان - كما تشير المصادر - وُلِطه «الجبل الأخضر»، كما يتضح من شعره.

كتب أبو علي واسمه أبزون ولقبه الكاكي العنتري، كما يتردد ذلك في المصادر التي عنت به.

وقد جاء في «دمية القصر» للباخري أن رجلاً يدعى «أبا العاجب»، سعى للقاء بجبل عنان لعوي شهره عنه، فوجد كثر الاشغال بالأمور السلطانية والأعمال الدبلوماسية، وهذا يدل على ثقافته وخبرته، وأنه كان مؤلفاً مستقراً في عنان وليس سائلاً فحسب.

له ديوان شعر لم يصل إلينا منه غير ما تناثر في بعض المصادر القديمة. وقد قام هلال ناجي بجمعها تحت عنوان «العجايب» من ديوان أبزون، ونشرت في مجلة منشورات مركز دراسات الخليج العربي، الكويت الأولى، جامعة البصرة ١٩٧٧م وقد اعتمدنا على هذه الملحة في اختيارنا لهذه الاضامات بإشارة من صديقتنا الباحثة محمد المحروقي.

١- بابلي: يقصد به الشعر ويشير به الى الرقيق.

٢- الرضاب: رغبة العمل، ويسمى به الرقيق.

٣- الدست: صدر المجلس.

٤- البرعرة: المرأة البيضاء، شابة ورائعة.

٥- الفود: الشابة الفتاة.

٦- القيا: جمع قية وهي حد السيف.

٧- للزنا: الأرماع المسيرة للدم، مفردا مرانة.

٨- في الدراسة المشهورة «البرعرة»، وهذه غير متسقة مع معنى البيت والمصنف ما أثبتناه لانه يتسق والمعنى، كما ذكره رواية الباخري في «دمية القصر».

٩- في الدراسة المشهورة «واعندال»، وبها لا يستقيم الوزن، ولعل خطأ مطبعي.

نيزكا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief :

Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.Box 855, Postal Code . 117. Al-Wadi Al-Kabeer, Sultanate of Oman. Tel.: 601608.

الإشراف الفني

أشرف أبواليزيد

طبعته بمطابع مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان

ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٧ سلطنة عمان

الاعلانات : مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان

البيالة: ٦٩٩١٦٧/٦٩٩١٦٧ تليفون: ٢٧٥٨ ON. OMANE٢ ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٧ سلطنة عمان

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا ستوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة، ويمكن إرسالها على قرص مدمج.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- تعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

العدد التاسع عشر

يوليو ١٩٩٩ / ربيع الأول ١٤٢٠



▲ عديسة: خالد أشرف، ساطعة عمران.

◀ الغلاف الأخير: مشهد من احتفالية الافتتاح للمهرجان المسرحي السادس للفرق الأهلية بمجلس التعاون لدول الخليج العربية: مسقط، تصوير: محمد زبير شنيخ

مايك براون، محمد البلوشي،
 سمير حنا، فرائك مالكير، سمير
 اليوسف، خليل الشيخ، ميثم
 الجنابي، هاشم صالح، أمينة
 غصن، عبدالرحمن السالمي،
 محسن جاسم الموسوي،
 عبدالمتعمم الحسني، رينارد
 فاغنر، نوفل نيوف، عبدالرزاق
 عبيد، محمد سيف، مرام
 المصري، جمال الدين طرابلس،
 ابراهيم فرغلي، صباح الخراط
 زوين، بندر عبدالحميد، محسن
 الرملي، عبدالهادي سعدون،
 الخضرم شويكار، حسن حلمي،
 سعيد هارث، هاشم شفيق،
 حكيم مبلود، عبدالمتعمم
 رمضان، خالد المعالي، محمد
 بشكار، عمر الكندي، أكرم
 قطريب، فاروق سلوم، زهران
 القاسمي، السامح عبدالله،
 محمد حجي محمد، عبدالعزيز
 الحاجي، سعاد فهد السعيد،
 سعاد الكواري، عامر الرحبي،
 عصام عيسى رجب،
 عبدالرحمن منيف، منيرة
 الفاغل، سركون بولص، محمد
 المحروقي، محمود الريماوي،
 زياد علي، عبدالستار خليل،
 محمد بن سيف الرحبي، سالم
 الحميدي، سليمان المعمر،
 أفرح الصديقي، صلاح
 عبداللطيف، أحمد بن علي
 المشيخي، إدوار الخراط، أمل
 منصور، فخري صالح،
 عبدالقصور، عبدالكريم،
 صديق نورالدين، زهير غانم،
 فوزية رشيد، عبدالباري طاهر،
 يحيى بن سلام المنذري،
 محمد عبدالجليم غنيم، محمود
 الرحبي، هلال الحجري.

نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

